Кипренский

БЕЛЫЙ ГОРОД

Кипренский

БЕЛЫЙ ГОРОД

Автор текста
Ольга Алленова
Руководители проекта:
А. Астахов, К. Чеченев
Ответственный редактор
Н. Надольская
Редактор Н. Борисовская
Верстка С. Новгородова, Е. Сыроквашена
Корректоры: Ж. Борисова, А. Новгородова

В издании использованы материалы, предоставленные М. Мезенцевым

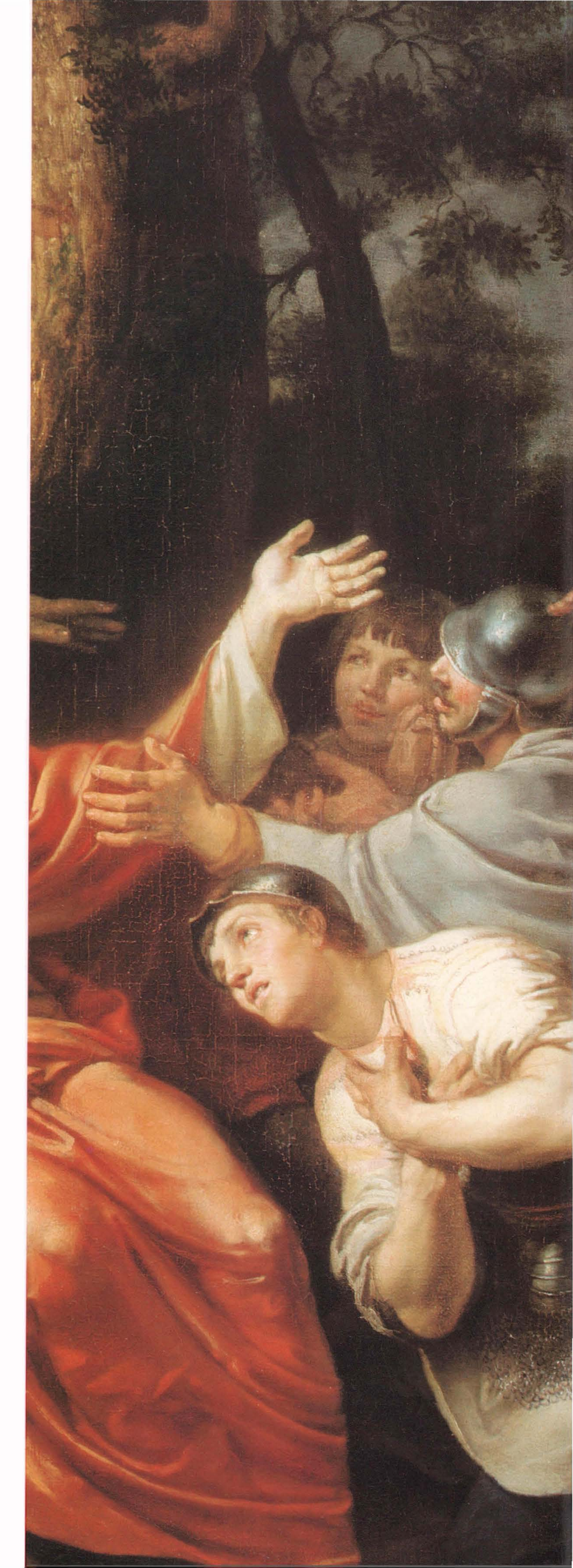
На обложке
Бедная Лиза. 1827
Государственная Третьяковская галерея

На титульном листе:
Дмитрий Донской на Куликовом поле. 1805
Фрагмент

ЛР № 064517
ISBN 5-7793-0231-6
УДК 75(470+571)(084.1)
ББК 85.143(2)я6
К42

Отпечатано в Италии
Тираж 5000

Издательство «Белый город»
111399, Москва, ул. Металлургов, д. 56
тел. (095) 176-9109
Оптовые поставки – фирма «Паламед»
тел. (095) 176-6895, (812) 567-5054
Розничная продажа:
Торговый дом «Библио-Глобус»
101861, Москва, ул. Мясницкая, 6
Торговый Дом Книги «Москва»
103009 Москва, ул. Тверская, д. 8
По вопросам приобретения книги
по издательским ценам обращайтесь по адресу:
111399, Москва, ул. Металлургов, д. 56
тел. (095) 176-9109
e-mail: palamed@aha.ru



Орест Кипренский

БЕЛЫЙ ГОРОД

Неаполитанский казус. Происхождение. Академия. Эрмитаж. Первые шедевры

Орест Кипренский по многим позициям удерживает в русском искусстве титул первого: первый романтик, первый живописец и первый портретист собственно XIX столетия, первый мастер карандашного портрета. Это первенство сопряжено с единственностью, неповторимостью и одновременно художественным совершенством, которое и в его время, и долго потом оставалось непревзойденным.

В пору второго пребывания в Италии, уже на закате творчества с Кипренским произошел интересный казус, отраженный в его переписке. В 1830 году среди прочих своих работ он показал на выставке в Неаполе *Портрет отца художника Адама Карловича Швальбе* – произведение, которое постоянно было при нем. Вдруг от президента неаполитанской Академии художеств Антонио Никколлини художник получил следующее известие: профессора Академии решили, что Кипренский выдает за свою работу портрет, писанный, по их мнению, Рубенсом или Ван Дейком, а один знаток, по словам самого Кипренского, «...в Рембрандты пожаловал, и <заявил, что> ...в Неаполе не позволят они себя наглым образом обманывать иностранцу». Разумеется, недоразумение было рассеяно...

А начиналась эта история в июле 1804 года, когда петербургская Академия художеств по традиции открыла свои двери для публики. Журнал *Северный вестник* перечислял выставленные здесь «новые произведения здешних художников», в том числе работы Ореста Кипренского. Из названных работ Кипренского «особливо портрет отца заслужил лестную похвалу от знатоков...»



Автопортрет. 1828
Рисунок
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Первый успех молодого художника надолго удержался в памяти современников. Так, уже после его смерти первый биограф Кипренского Нестор Кукольник, собиравший сведения о художнике, привел такой эпизод: «Один приятель наш сказал ему в Риме: “а что, Орест Адамович? я думаю, вы ничего лучше не написали, как своего отца”. Он подумал и вполголоса отвечал: “Я и сам то же думаю”».

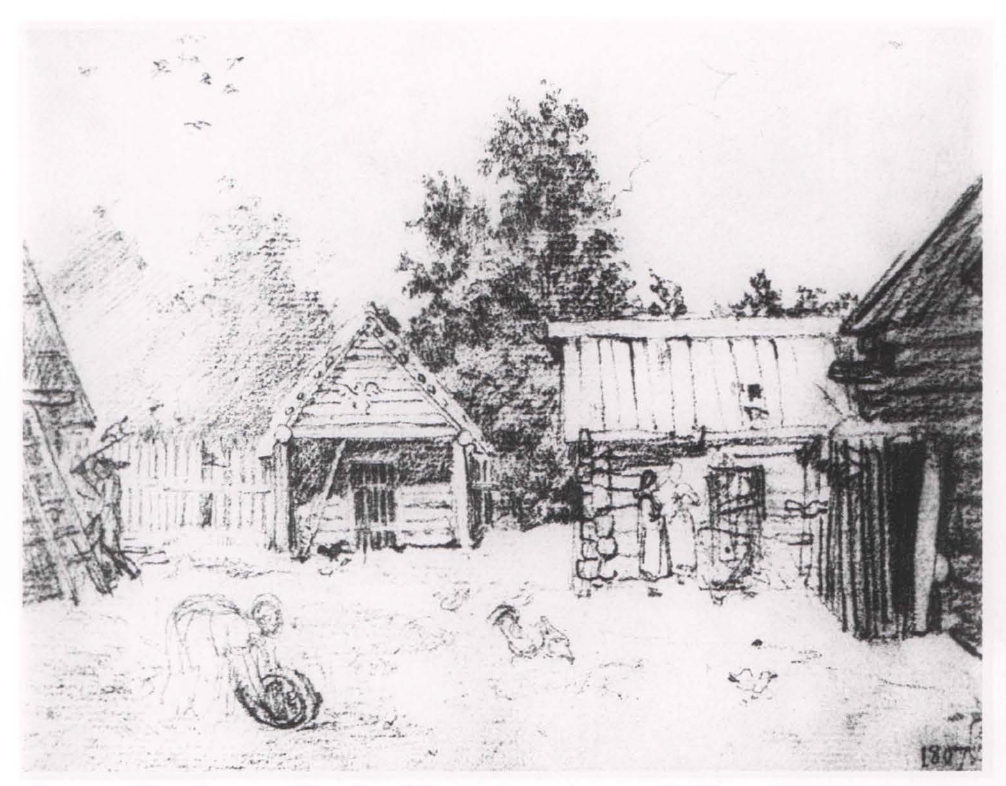
Портрет отца стал «визитной карточкой» творчества Кипренского в глазах современников. Про такие вещи говорят, что они – вехи на пути художника. Портретная задача решается как создание картины, и ее «сюжет» – это человеческий характер. С очевидностью – характер властный, крутой, непреклонный. Но это не этюд ярости или гнева, это именно портрет, где отчетливо читается индивидуальная характерность подсмотренных в натуре черт лица. Написан он на деревянной доске без грунтовки так, что золотисто-теплый цвет дерева, просвечивающий в тонких мазках полутонов, дает портрету колористическое единство.

Давнюю историю с неаполитанскими экспертами отчасти можно понять и сегодня, если представить, что от Кипренского до нас дошла только одна эта картина. Вывести ее художественный язык эволюционным путем из портретной традиции XVIII века невозможно, картину и впрямь можно принять за работу века XVII. Для Европы это был век корифеев живописи. Европейские романтики тоже оглядывались, например, на караваджизм, но для них это было, что называется, «свое». Кипренскому же было труднее создать ситуацию прямого собеседования с портретизмом и живописностью XVII века, для этого нужна была дерзость, уверенность в своих силах. Ее он получил как пришедший в портретное дело из класса исторической живописи. Именно из этого класса он вынес навыки самостоятельного сочинения композиции, владение перспективой и сложными ракурсами. И, самое главное, с ним был источник творческой веры на пути в обход канонов XVIII века. Этим источником был Эрмитаж с его прекрасными образцами живописи мастеров XVII века. Кипренский откровенно вступил в состязание с «королями живописи» – Рембрандтом, чья картина *Ян Собесский* несомненно подсказала композицию, Рубенсом, чьи написанные на дереве эскизы и портреты являли примеры свободы и широты



тонкослойной техники, приближенной к исполнению alla prima – в один прием. Именно их благодарным и сообразительным учеником выступил Кипренский в этом раннем своем произведении – портрете отца.

Портрет отца художника Адама Карловича Швальбе. 1804
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Вид из окна на усадебный двор мызы Нежинской близ Копорья. 1807
Рисунок
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Исцеление Товита. 1800
Эскиз композиции
Государственная Третьяковская галерея, Москва

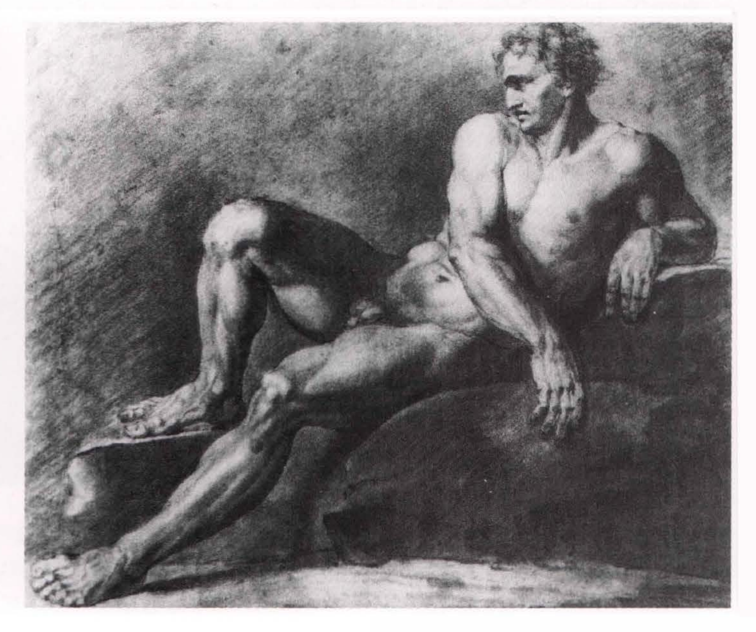
Полулежащий натурщик. 1802
Рисунок
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Итак, отец художника. Согласно архивным изысканиям, будущий художник родился 13 марта 1782 года, о чем сделана запись в метрической книге Преображенской церкви города Копорье. Он был незаконнорожденным, внебрачным ребенком. Его матерью была крепостная Анна Гаврилова. Через год после рождения сына она сочеталась браком с Адамом Швальбе, тоже крепостным человеком, принадлежавшим помещику Дьяконову, который состоял при заключении брака «поручителем по женихе и невесте». Дьяконову принадлежала мыза Нежинская около Копорья Ораниенбаумского уезда Санкт-Петербургской губернии. Именно там Кипренский провел свое раннее детство, пока не был отдан для учебы в Академию художеств. Это произошло в 1788 году.

Большинство исследователей склоняется к предположению, что Кипренский был незаконным сыном Алексея Степановича Дьяконова. Как бы то ни было, вряд ли можно раскрыть «тайну» происхождения художника, для этого у биографов недостаточно документальных данных. Например, почему мальчику дали не фамилию Швальбе, а явно сочиненную – Кипрейский, затем превратившуюся в Кипренский. Какие житейские обстоятельства скрываются за всей этой историей, вряд ли когда-нибудь прояснится.

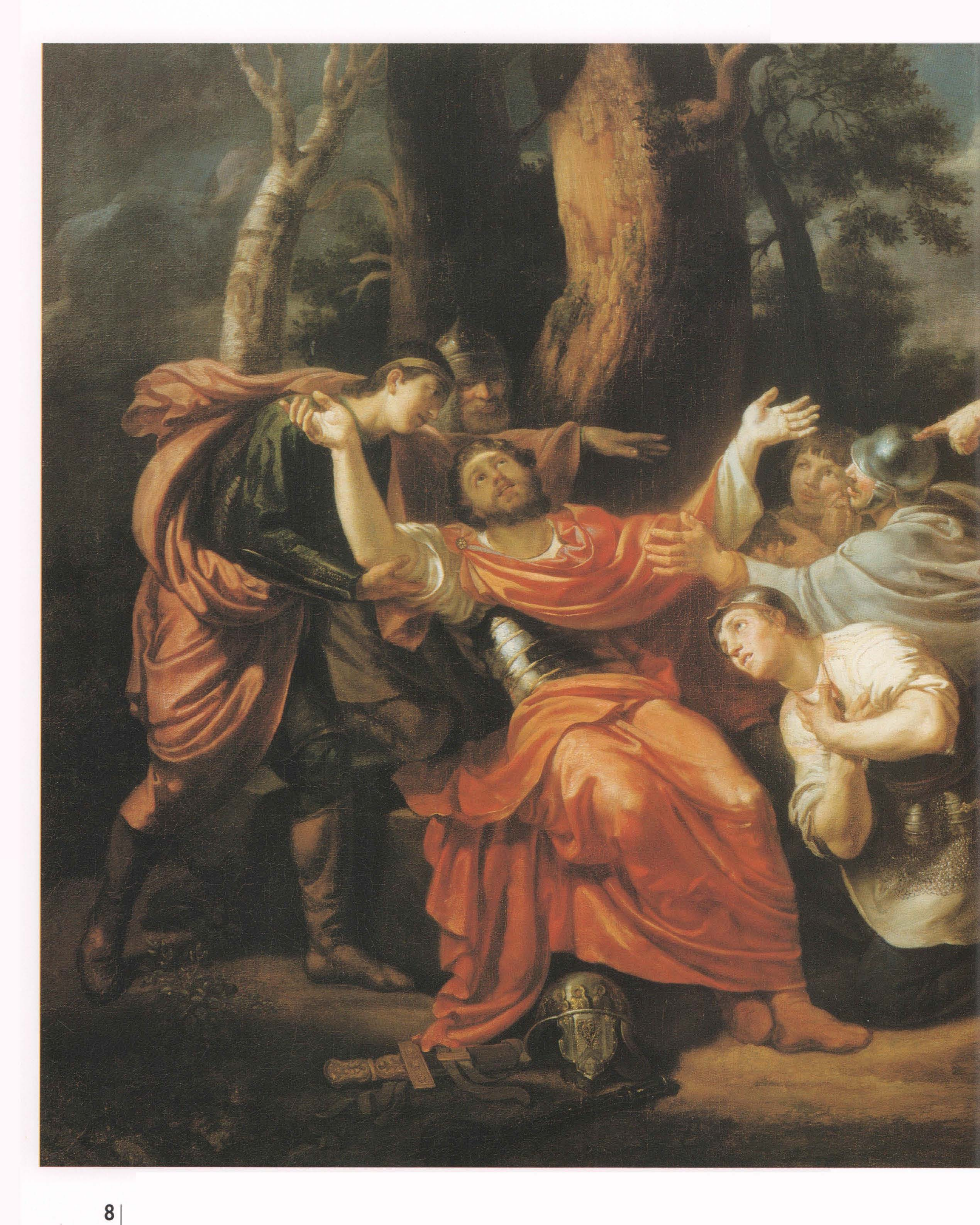
Путь будущего выдающегося портретиста, живописца и рисовальщика начинается с того момента, когда маленького Ореста отвезли в Петербург и поместили в Академию художеств, в ее Воспитательное училище. В 1797 году Кипренский был переведен из училища в высшие классы Академии. Его, как весьма способного, зачислили в класс исторической живописи. В академической иерархии именно этот род живописи занимал высшую ступень. Помимо

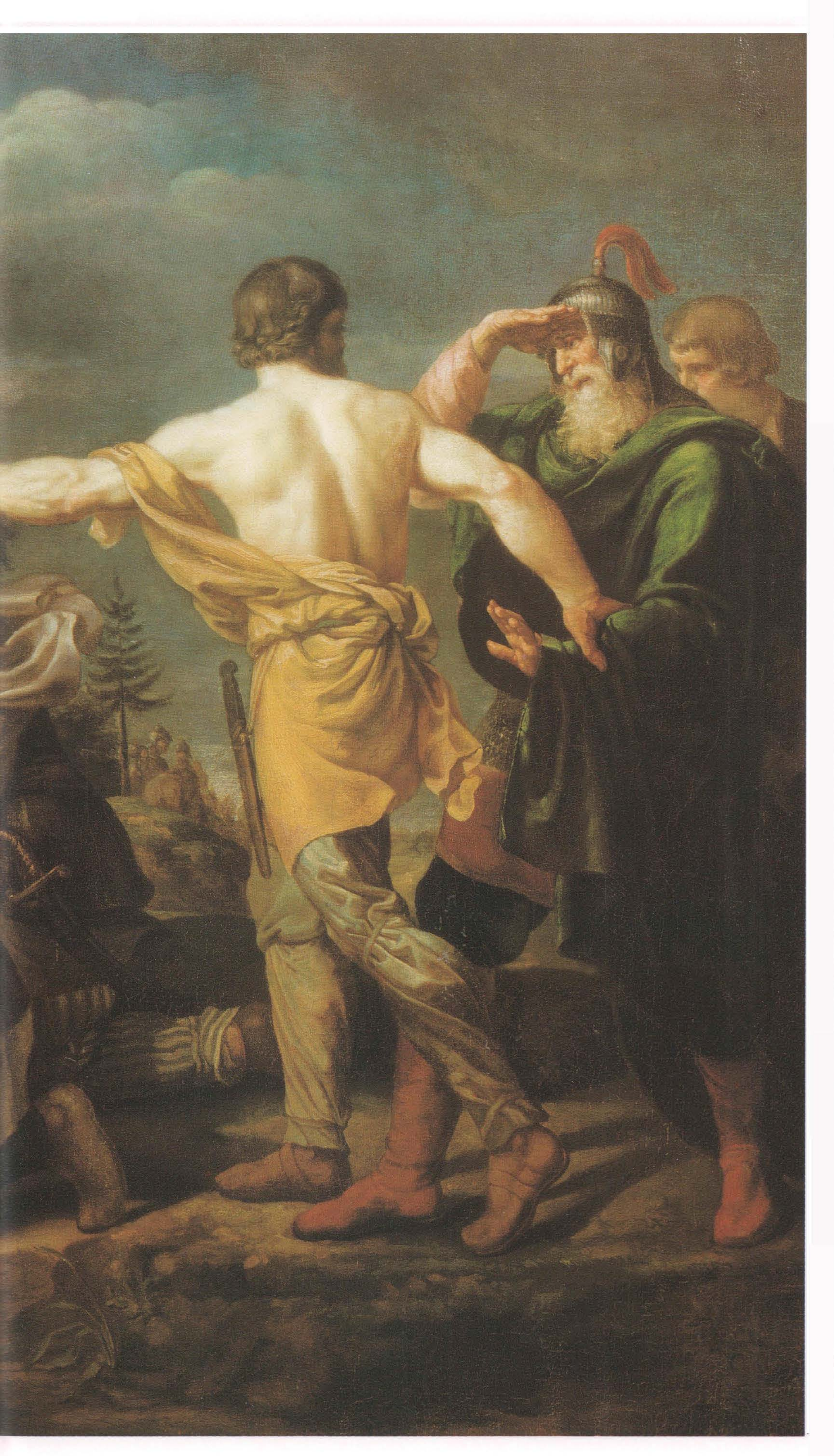






Стоящий натурщик (на фоне красной драпировки). 1802
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург





прочего, специализация в области исторической живописи открывала более надежный способ успешного продвижения по ступеням академической карьеры. А потому уже сейчас, предваряя дальнейшее, можно заметить, что предпочтение ей стези свободного художника-портретиста, как это произошло у Кипренского, – случай чрезвычайно редкий, если не единственный. И все же портрет Швальбе вышел из Эрмитажа и исторического класса. В этом произведении просматривается и будущая стилизаторская программа Кипренского, демонстрируется не имитация внешних форм, а умение постигнуть стилевые особенности образца в связи «формы» и «содержания».

В 1803 году Кипренский был оставлен при Академии в качестве пенсионера. Сегодня мы назвали бы это аспирантурой. Через два года он участвовал в конкурсе на большую золотую медаль, выполнив программу «Дмитрий Донской по одержании победы над Мамаем». В картине *Дмитрий Донской на Куликовом поле* изображен момент, когда изнемогающему от ран князю Дмитрию приносят весть о победе. Кипренский получил большую золотую медаль и был назначен к отправлению за границу. Но в Европе шла война, и в январе 1807 года Академия приняла решение об отмене заграничной поездки «по нынешним обстоятельствам Европы», как сказано в определении Совета, и замене ее трехлетним пребыванием при Академии.

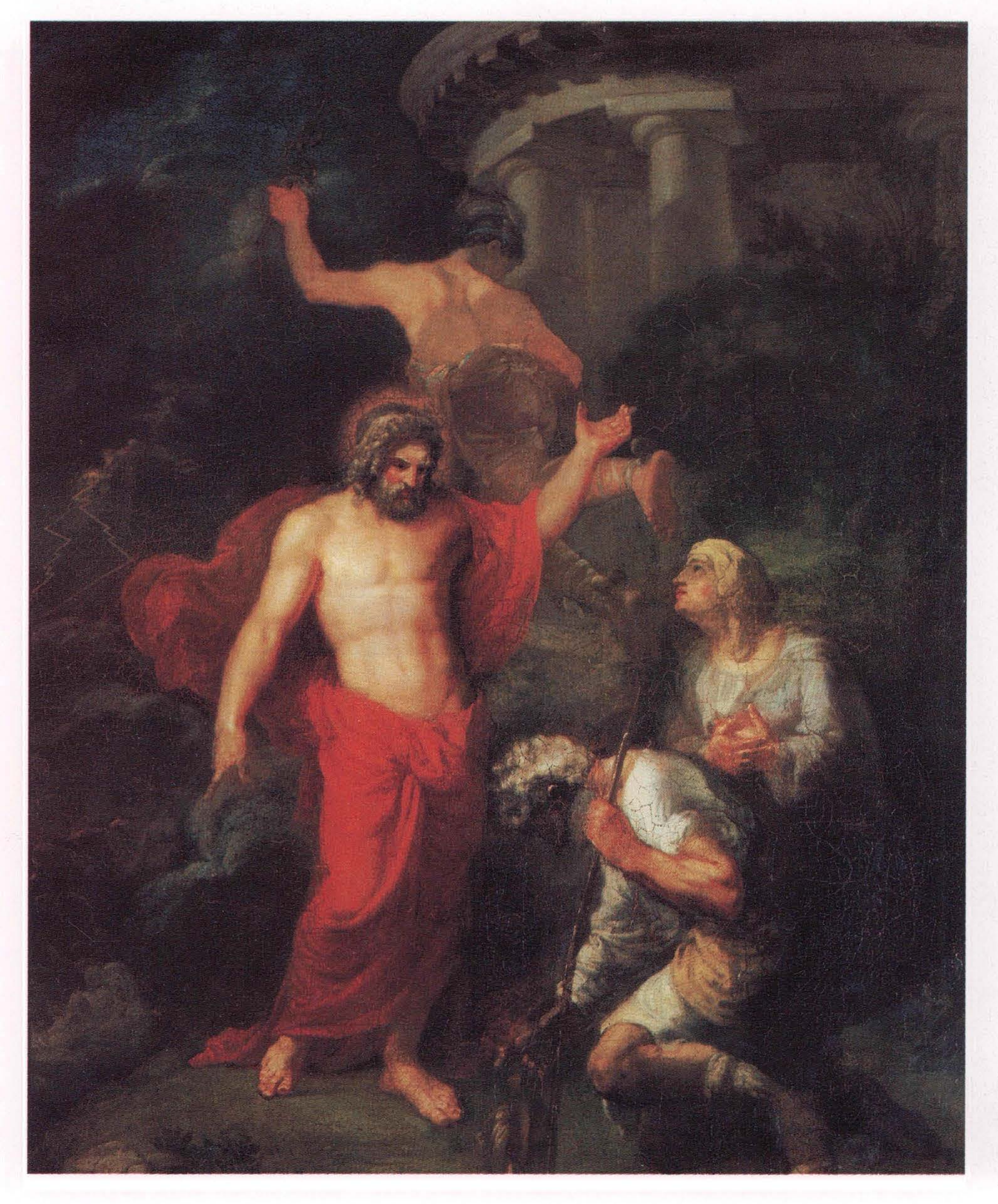
Этот период, то есть время пенсионерства с 1803 до отъезда в Москву в 1809 году, можно считать временем становления художника. Действительно, Кипренский добился высшей награды Академии, изучал классическую живопись в Эрмитаже. В эти же годы он сформировался и стал известным как портретист.

Дмитрий Донской на Куликовом поле. 1805
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Шедевром в ряду ранних портретов 1808–1809 годов является *Портрет Александра Челищева*. В августе 1812 года четырнадцатилетний Челищев был выпущен в чине прапорщика из Пажеского корпуса в действующую армию и принял боевое крещение в знаменитом и жестоком сражении под Малоярославцем, когда город восемь раз переходил из рук в руки.

Так же, как в портрете Швальбе, здесь использована деревянная доска без грунта. Но еще смелее контраст света и тени: ярко выделено светом лицо, а в глубокой тени почти не прочитывается контур головы и плеч. На обыгрывании контрастов строится все изображение – белый, красный и синий образуют звучный аккорд, темные глаза на ярком лице, и, наконец, самый главный контраст – любовно переданные черты совершенно детского лица и «взрослого», умного и серьезного выражения. Само лицо спокойно, но живопись в буквальном смысле живописует ситуацию внезапного озарения. Тему портрета можно было бы определить как пробуждение в человеческом существе самосознающей личности. Собственно, внутренний мир – это универсальная для Кипренского тема, но в детском портрете она приобретает статус центральной творческой проблемы – ведь открытие внутреннего мира есть основное событие детства на пороге встречи с юностью. Мы отчетливо ощущаем, что человек в портрете находится наедине со своими мыслями и чувствами, то есть здесь изображено мгновение, которое относится к минутам потаенным, принципиально не имеющим зрителя, это предельное воплощение интимности в портретном искусстве. Отношение модель – зритель у Кипренского таково, что оно устанавливает атмосферу доверия и дружеского участия. Это и было главным художественным открытием Кипренского. Это была его человеческая и художественная *норма*. Степенью близости или удаленности от этой нормы измерялось впоследствии как собственное самочувствие художника перед моделями, так и самочувствие моделей, предстоящих взору художника.

Юпитер и Меркурий, посещающие в виде странников Филемона и Бавкиду. 1802
Государственный художественный музей Латвии, Рига



Исследователями обращалось внимание на обстоятельство если не странное, то по крайней мере неординарное для выпускника и стипендиата исторического класса. А именно: «К исторической картине за все время пенсионерства он так и не приступил. Кипренский как будто не хочет продвижения по академической лестнице, не ищет званий и отличий. Его не прельщает академическая карьера и связанные с нею обязанности... Кипренский не может жить в оковах должности. Он намеренно или инстинктивно избегает всего, что грозит ему несвободой». Получив высшую награду по своей, так сказать, прямой художественной специализации – исторической живописи, он как будто исчерпал свой интерес к этой области. Получается, что итог его пенсионерских годов – это портрет Челищева, шедевр, за который можно только благодарить Академию.

Портрет Александра Александровича Челищева. 1808 – начало 1809
Государственная Третьяковская галерея, Москва





Портрет графини Екатерины Петровны Ростопчиной. 1809. Государственная Третьяковская галерея, Москва

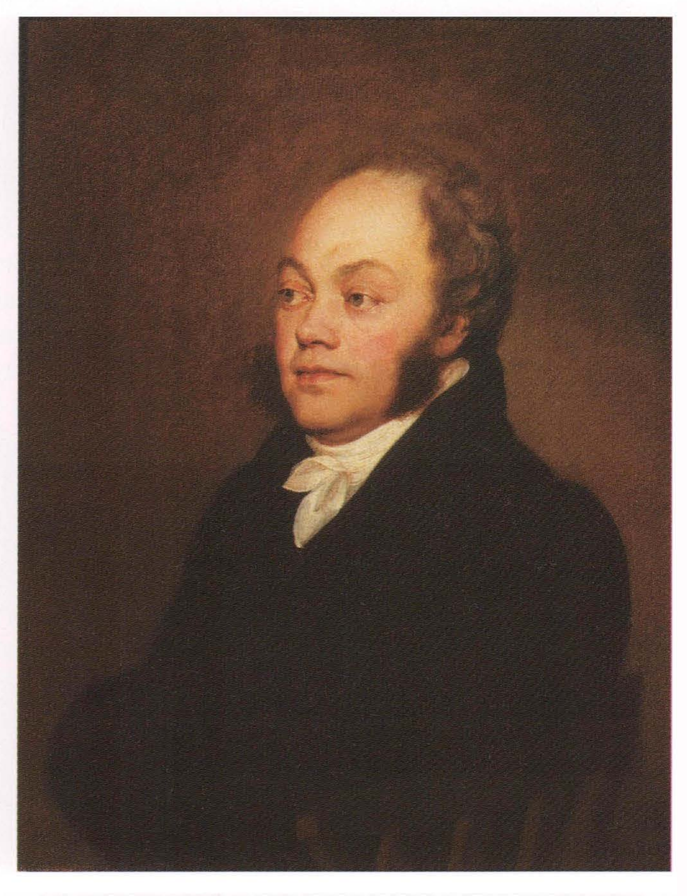
1809–1812. Москва, Тверь. Успех

Определением Совета Академии от 27 февраля 1809 года Кипренский командировался в Москву. Единственными документальными свидетельствами о его пребывании там являются упоминания о нем в письмах графа Ф.В. Ростопчина. Федор Васильевич Ростопчин (1763–1826) начал свою карьеру при Екатерине, при восшествии на престол Павла I стал одним из влиятельнейших вельмож. Но за месяц до гибели Павла последовала отставка, и Ростопчин поселился в Москве как частное лицо. Совсем еще не старый человек, он вошел в круг тех отставных екатерининских вельмож, которые всем своим существованием воплощали дух своеобразной оппозиционности и независимости. Именно они придавали Москве начала XIX века своеобразную физиономию вельможно-барственного, сибаритского «фрондерства» в сочетании с чудаковатостью. В 1810 году Александр I пожаловал Ростопчина званием обер-камергера своего двора, но тот продолжал жить в Москве. В 1812 году Ростопчин был назначен главнокомандующим Москвы и на этом посту вошел в анналы истории.

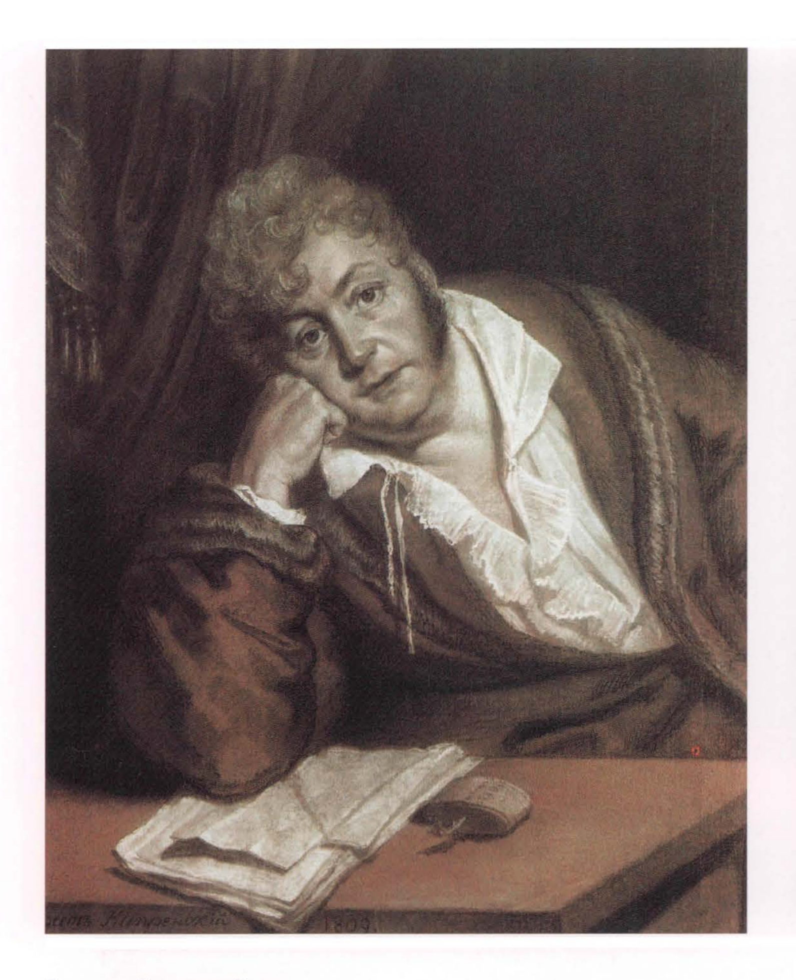
Портреты Ростопчиных – это подчеркнуто домашние портреты, Ростопчин изображен без орденских знаков. Простота композиционного сочинения граничит с аскетичностью. Художник избегает картинной эффектности ради сосредоточенного созерцания. Парность портретов утверждается традиционным приемом композиционной зеркальности в обращенности друг другу. Но интересно, как тонко дифференцировано художником психологическое состояние изображенных: оба они, как видно, застигнуты в момент, когда в непринужденной беседе возникает пауза, о которой говорится: «тихий ангел пролетел». И именно этой одинаковостью момента обнаруживается



Портрет князя Ивана Алексеевича Гагарина. 1811
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Портрет графа Федора Васильевича Ростопчина. 1809
Государственная Третьяковская галерея, Москва





Портрет Василия Денисовича Давыдова. 1809. Рисунок
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Портрет Алексея Владимировича Давыдова. 1809. Рисунок
Государственный музей А.С. Пушкина, Москва

индивидуальность, то, как неодинаково переживается ими это событие, как по-разному в каждом из супругов происходит это причащение к одновременно объединяющему и разъединяющему молчанию.

Екатерина Петровна Ростопчина (1775–1859) была под стать своему мужу в своеобычности характера и индивидуальности. Современники отмечали прекрасное образование Ростопчиной: она знала несколько языков, в том числе латынь и греческий. Не любила светских удовольствий; будучи с шестнадцати лет фрейлиной, она скучала и мало танцевала на придворных балах. В 1794 году вышла замуж за Ростопчина. Для своих детей Екатерина Петровна составила краткую российскую историю и географию, и ее супруг отмечал в одном из писем, что они ясно и хорошо написаны. Но у нее была еще одна забота – религия. В Ростопчиной, воспитанной в вольтерьянский век, при ее серьезности и интересам к духовной сфере религиозное вольнодумство причудливо соединилось с религиозным мистицизмом. Она легко стала добычей иезуитов, тайно перейдя в католическую веру. Разумеется, семейное согласие было нарушено – положение главнокомандующего первопрестольной при жене католичке было не совсем удобным. В старости Ростопчина, устраненная мужем от воспитания сына Андрея, жила затворницей в Москве или подмосковном имении Вороново. Едва ли Кипренский мог знать обо всех этих обстоятельствах, и все же в портрете Ростопчиной художником угадана эта ее склонность к мистической экзальтации.

Портрет лейб-гусарского полковника Евграфа Владимировича Давыдова (1809) – из ряда шедевров мастера. Здесь очевидна новизна портретной концепции Кипренского, отличающая все его работы от произведений живописцев XVIII века. Художник берет любимый и богато разработанный XVIII веком тип так называемого парадного портрета и расставляет свои акценты. Непременный для парадного портрета момент торжественного предстояния преображен в ситуацию одинокого ожидания; поза и очерк фигуры выдают выправку и стать человека, привыкшего ловить восторженные взгляды: он словно покрыт «глянцем обожания», которым пользовалось военное сословие в эпоху наполеоновских войн. В полумрак ночного уединения как бы привнесена атмосфера бала, но герой предается мечтам и прихотливому течению своих мыслей. Как никто, Кипренский умел писать обращенный внутрь взгляд человека, словно прислушивающегося к чему-то вну-

Портрет лейб-гусарского полковника Евграфа Владимировича Давыдова. 1809
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург





Мать с ребенком (Портрет госпожи Прейс?). 1809. Рисунок
Государственная Третьяковская галерея, Москва

ино Веневского уезда Тульской губернии. Там он выполнил графические портреты владельца села Алексея Владимировича Давыдова, Василия Денисовича Давыдова и портрет *Матери с ребенком (госпожи Прейс?)*. Здесь зритель как бы допущен к задушевной домашней беседе, в круг дружеских и почти родственных отношений – такова мера естественности поведения моделей. Поэтизация усадебной, домашней жизни входила в круг излюбленных тем ранней романтической лирики. Строки Константина Батюшкова как бы формулируют программу этого рода поэтических медитаций: «Блажен стократ, кто с сельскими богами, Спокойный домосед, земной вкушает рай...»

С весны 1811 Кипренский в Твери. Ростопчин рекомендовал его так называемому тверскому двору – великой княгине Екатерине Павловне и ее супругу, принцу Георгу Ольденбургскому, который, став в 1809 году генерал-губернатором Ярославской, Тверской и Новгородской губерний, обосновался в Твери.

Кипренский написал портрет Ольденбургского на маленькой дощечке. Хотя он отделан в деталях, однако

три себя. Рассматривание этой по-своему элегантной картины позволяет живее, чем исторические комментарии, понять, как в тех людях были поразительно сплавлены военная доблесть, светское изящество и «дум высокое стремленье».

Высоко оцененный современниками и хорошо им известный, этот портрет сделался жертвой музейного недоразумения: уже после смерти автора портрета было забыто имя изображенного, и целое столетие в нем видели изображение поэта-партизана Дениса Давыдова. Сравнительно недавно было установлено, что в 1809 году в гвардейском гусарском полку только Евграф Давыдов был полковником, а Денис был в меньшем чине. Надо сказать, что как военный герой Евграф Владимирович был прославлен не меньше своего двоюродного брата Дениса Васильевича. Он был участником многих драматических эпизодов наполеоновской эпопеи, начиная с трагического Аустерлица, вплоть до грандиозной «битвы народов» под Лейпцигом в 1813 году, откуда он вышел с тяжелейшими увечьями.

В том же 1809 году Кипренский гостил в имении Давыдовых Аксинь-



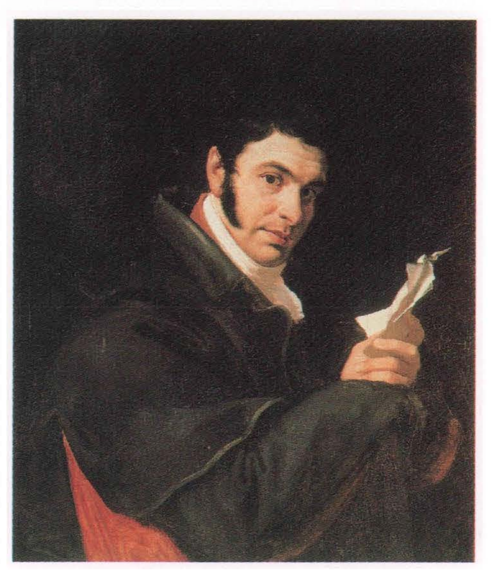
Портрет музыканта. 1809. Рисунок
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Портрет принца Георгия Петровича Ольденбургского. 1811
Екатерининский дворец-музей, Пушкин

воспринимается как своего рода этюд, но этюд – как точная фиксация психологического явления. Даже ничего не зная о судьбе принца, которого вихри истории забросили в русский провинциальный город, можно понять, догадаться, какие тут заключены страсти. Их выдает лицо, по которому можно судить, что перед нами человек, снедаемый честолюбием, как будто ждущий своего часа. Художник застал момент политической драмы, о которой говорил Лев Толстой, рассуждая в *Войне и мире* о причинах войны 1812 года. Толстого, конечно, не удовлетворяли объяснения историков. Он препарировал их объяснения так, что причины и следствия сделались несоизмеримы, и непонятно, как могли произойти такие грандиозные и страшные события от того, что «Наполеон был властолюбив, Александр тверд... и герцог Ольденбургский обижен». Последняя фраза уводит читателя в область частных, психологических обстоятельств отдельного человека, но именно это и нужно Толстому, чтобы убедить нас в том, что история складывается из бесчисленного множества поступков и действий миллионов этих самых единичных человеков. Формулировка Толстого превращает исторический факт в картинку из жизни, а это, собственно, и есть то, что мы видим у Кипренского. Как и в ранних портретах, таких, как портреты Швальбе, Челищева, Ростопчиной, здесь художественный эффект портретности достигается не только портретированием *лица*, но и преследованием цели изобразить некоторое *событие*. Его модели по-разному, но все открыты в «жизни даль» с возможностью непредсказуемых метаморфоз и превратностей – кто с «томленьем упования», кто «с нетерпеливой душой». Или, как здесь, – с уязвленностью, обидой и сарказмом. И если искать, как определить случившееся, то лучшей формулы, чем «герцог Ольденбургский обижен», не сыскать. Но эта «обида», принадлежит к событиям такого рода, которые определяют характер, судьбу и роль в истории. (В данном случае несущественно, что речь идет не о «нашем» принце, а о его отце, у которого Наполеон отнял герцогство Ольденбургское, важно именно это совпадение образа в портрете Кипренского и толстовской формулы.)

В марте 1812 года Ольденбургский выехал из Твери в Вильно, где, как известно, в июне царь и весь собравшийся в Вильно двор и военный штаб встретили начало войны. Кипренский же отправился в Петербург, откуда в это время уходили войска.



Портрет Николая Семеновича Мосолова. 1811
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Портретный рисунок

Кипренский, как говорилось, подлинный создатель карандашного портрета в русском искусстве. Масштаб его и как портретиста, и как рисовальщика, мастера графической формы и стиля, уникален. Только к концу XIX века у Репина, затем у Серова, отчасти у Врубеля произойдет новый взлет этого жанра. Но и на этом фоне по богатству стилистических модификаций, разнообразию лиц, остроте индивидуально и социально характерного Кипренский остается непревзойденным.

Атмосфера графических портретов Кипренского заставляет забыть об отношениях «художник – заказчик»; невольно воображается, что художник сам выбирал, кого портретировать. Но не будем забывать, что сама по себе эта атмосфера есть род художественной иллюзии, созданной выдающимся мастером.

Круг моделей художника, как говорилось, замечательно широк. Можно при этом отметить, что Кипренский «отрисовывает» подчас вереницы лиц, связанных семейственными или дружескими узами. Это относится, например, к дому и кружку Алексея Николаевича Оленина. Здесь гости чувствуют себя как дома:

Меж тем, как замечает
Кипренский лица их
И кистию чудесной,
С беспечностью прелестной,
Вандиков ученик
В один крылатый миг
Он пишет их портреты...

Так писал Батюшков, воссоздавая атмосферу оленинской дачи в Приютине под Петербургом. Эти быстрые, сделанные «в один крылатый миг» портреты, почти наброски, передавая атмосферу теплого, дружеского общения, вместе с тем иногда так остры, характерны и живы, что нередко их портретные качества предпочтительнее целого «большого» портрета, сделанного другими художниками. Таков *Портрет Алексея Николаевича Оленина*, на котором Кипренский поставил число: ноября 30 1813.

Или *Калмычка Баяуста*. Обычай держать в доме арапов, карликов шел еще от допетровского времени, оттуда же и мода на калмыков. Баяуста, как следует из надписи на обороте портрета, отбивала в церкви земные поклоны вместо своей барыни, А.С. Олениной. Или другой пример, в строке Пушкина: «...Желай мне здравия, калмык!» – из послания Никите Всеволожскому, у которого на домашних вечерах в молодежно-мужском обществе, если кто-то произносил непечатное слово, слуга хозяина – мальчик-калмык подносил ему бокал со словами: «Здравия желаю!». Вглядываясь в портрет, так и чувствуешь, слышишь, как барыня говорит художнику: «Нарисуй мою девчонку», а мажорный колорит красной пастели в цвете «национального» наряда, повадка раскованной, обаятельно-лукавой «шутихи», явно любимицы в доме, чуть смущенной под взглядом

Калмычка Баяуста. Около 1813. Рисунок
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Портрет Алексея Николаевича Оленина. 1813. Рисунок
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

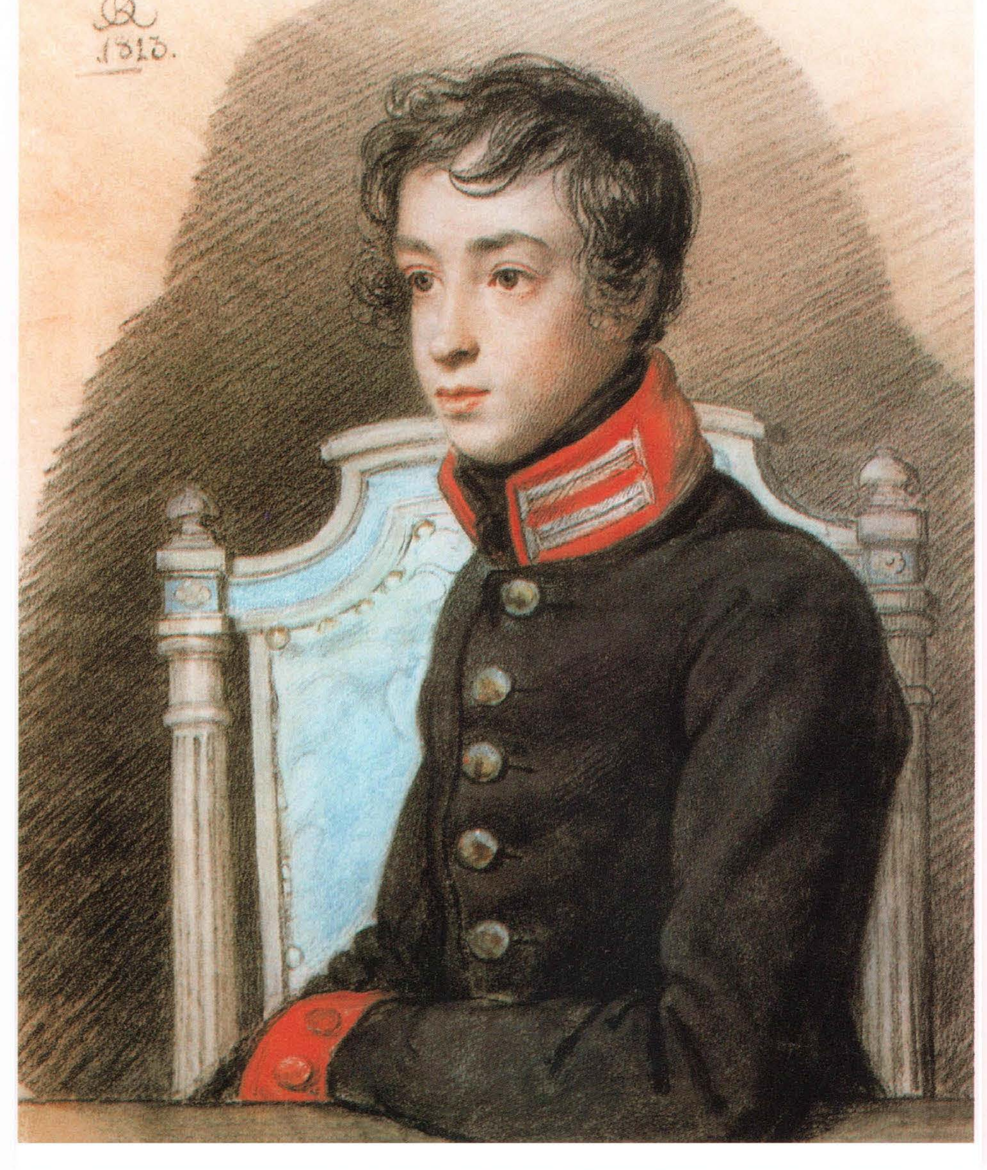


живописца, убеждают, что Кипренский с непреложностью постоянно бодрствующего художественного инстинкта, без всяких забот и деклараций о том, что и «простой» человек «чувствовать умеет», непринужденно и артистично чертит портрет, предвкушая возгласы – «ах, как похоже! ну, просто живая...»

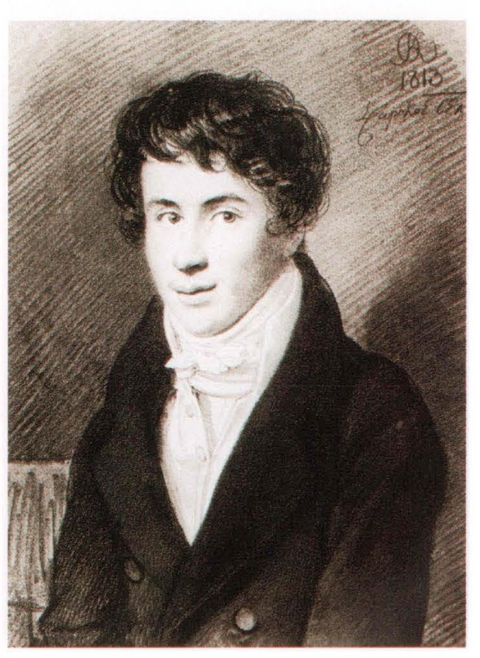
Именно в графических портретах особенно разнообразно представлена тема юности, совершенно

Портрет Елизаветы Марковны Олениной. 1813. Рисунок
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург





Портрет Александра Павловича Бакунина. 1813. Рисунок
Государственная Третьяковская галерея, Москва



иначе прозвучавшая у Кипренского. В романтизме детство и юность приобрели статус самостоятельных миров, независимых и не обязанных, как то было в XVIII веке, соизмерять себя с «взрослостью» как нормой. Это было одно из открытий и завоеваний романтизма. У Кипренского в этой теме первенствует портрет Челищева. Открытость «всем впечатленьям бытия» в случае детской и юношеской модели есть сама сущность, смысл существования. Менялся стиль рисования от

Портрет Никиты Михайловича Муравьева. 1813. Рисунок
Государственный Литературный музей, Москва

десятых к двадцатым годам, спокойнее и беспристрастнее становился взгляд на модель, соотносительно тому, как остывал в самом художнике энтузиазм молодости, но неизменно сохранялись пленительные приметы отзывчивости, восприимчивости юношеской натуры, начиная с портрета Наташи Кочубей, кончая *Портретом неизвестного (Из семьи Орловых-Давыдовых)* 1828 года.

В портретах Александра Бакунина и Натальи Кочубей (оба – 1813)



Портрет неизвестного (из семьи Орловых-Давыдовых?). 1828. Рисунок
Государственная Третьяковская галерея, Москва

герои находятся почти в той же ситуации быстрой отзывчивости на внезапное событие, как Баяуста, конечно, без ее плебейских ужимок. В движении и повадках они – воспитанные дети, с хорошими манерами в крови. Подростковая мечтательность Бакунина, и рядом – подвижная грация Кочубей. Оба портрета – пример уже определившегося стиля рисования: небольшой формат, легкая подцветка пастелью при густой штриховке фона. В мастере-рисовальщике сказывается живописец, понимающий фон не как замыкающую плоскость, а как пространственную среду. Он располагает светлую фигуру на темном или темный силуэт на светлом фоне, обозначающем светоносное пространство, а главное, своего рода резонирующую – гулкую, наполненную отзвуками извне – среду вокруг человеческой фигуры.

Александр Бакунин, лицейский сверстник Пушкина, изображен в синей лицейской форме. Его фигурка в тесном и одновременно мешковатом мундирчике помещена в затесненном пространстве между кромкой стола, на которую опирается рука, и резной спинкой довольно громоздкого резного кресла. Безошибочно просто и вместе с тем тонко передана здесь угловатая стесненность, скованность, *стеснительность* юнца, столь узнаваемо-типичная и свойственная вообще подростковому возрасту, причем мальчишеской половине в большей степени, чем девической.

В противовес этому в портрете Наташи Кочубей все полно движения. Она словно обернулась на некий голос, зов – это любимая мизансцена, своего рода пластический лейтмотив портретного искусства Кипренского. Кочубей (1800 – 1854) была дочерью высокопоставленного сановника, чья семья в 1813 – 1815 годы проводила лето в Царском Селе; мы знаем также, что Наташа Кочубей – «Наталья» в так называемом «донжуанском» списке Пушкина – была (по известному свидетельству Модеста Корфа, сверстника Пушкина по Царскосельскому лицею) «первым предметом любви Пушкина». И удивительным образом портрет Кипренского уверяет нас в том, что мы видим ее именно такой, какой ею был по-мальчишески увлечен Пушкин в свои ранние лицейские годы.



Портрет Натальи Викторовны Кочубей. 1813. Рисунок
Музей А.С. Пушкина, Санкт-Петербург

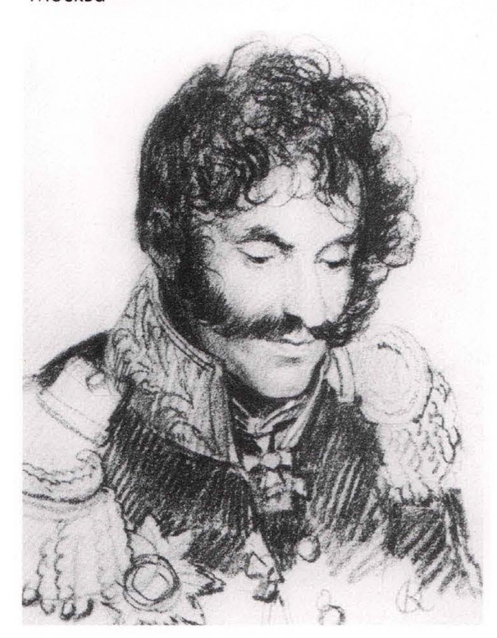
Война и мир. Воины и люди в военных мундирах

Изображения людей поколения, пережившего грозу 1812 года, заставляют нас внимательно вглядываться в лица портретов, особенно военных. Надо признать, что Кипренский как будто не берется специально разрабатывать «тему войны 1812 года» и уж тем более создавать галерею героев. На портретах мы видим людей военного звания погруженными в неотделенный от обыденности *поток текущего времени,* которому причастен всякий человек; следует обратить внимание на привычку художника ставить даты на рисунках с обозначением не только года, но и чисел месяца.

В *Портрете Петра Алексеевича Оленина* художник возвращается к той «живописной» манере, которая знакома нам по графическим портретам 1809 года. Оленин приехал домой после ранения в голову, полученного в Бородинском сражении, а его брат Николай там же был убит. В одном из писем Батюшков упоминает, что Петр навестил его по дороге в Петербург и что он приехал «издалече, то есть из царства мертвых». Портрет и вправду имеет какой-то «траурный» тон, колорит, в нем разлита грусть и печаль. Милитаристский пафос совершенно несовместим с такими лицами. Декабристы говорили, что они дети двенадцатого года. Вглядываясь в подобные лица, мы понимаем, откуда их решительность и серьезность и как они с «тайной думой на челе» возвращались из военных походов...

Собственно военных у Кипренского изображено не так уж и много. Только Ефим Игнатьевич Чаплиц представляет слой прославленных боевых генералов, чьи портреты потом украсили Военную галерею в Зимнем дворце. Воевавший еще при Суворове, Чаплиц был известен в армии своей храбростью, будучи в то же время «в высшей степени скромным и совестливым человеком». Портрет Чаплица не датирован художником. Согласно новейшим исследованиям, он исполнен не позднее весны 1812 года, то есть до начала войны, но, разумеется, вовсе не этим, то есть отсутствием войны непосредственно за порогом, объясняется та атмосфера домашней непринужденности, которая столь пленительна в рисунках такого рода. Мы ощущаем ее и в *Портрете Алексея Романовича Томилова* (1813), хотя он исполнен, когда участие в военных действиях самого Томилова было уже позади. Старый знакомый Кипренского, он позирует ему в мундире ополченца и лохматой бурке. С отрядом своих крестьян Томилов в составе Петербургского ополчения выступил на войну и в октябре участвовал в сражении под Полоцком, где был ранен. Этот рисунок – знак памяти о необычном эпизоде в его биографии, когда он, глубоко мирный, штатский человек, счел своим долгом взяться за оружие. В лице Томилова прочитывается и строгость, и легкое лукавство, он не хочет скрывать естественной гордости за полученную боевую награду – Георгиевский крест, но не скрыт от нас и оттенок довольства, с которым он готов вернуться к радостям мирной жизни. В красоте и виртуозности рисунка вдруг проступает древний архетип: музы славят героя, искусство мастера увенчивает победителя, но скромен герой, и искусство чуждается шумных аллегорий и патетической выспренности.

Портрет Ефима Игнатьевича Чаплица. 1812. Рисунок
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Портрет Петра Алексеевича Оленина. 1813. Рисунок
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Портрет Алексея Романовича Томилова (в форме ополченца). 1813. Рисунок
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург







Портрет Дарьи Николаевны Хвостовой. 1814
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Петербург. Перед отъездом в Италию (1812–1816)

Сразу же по возвращении в Петербург Кипренский представил в Академию произведения, исполненные за последние годы, в том числе портреты Евграфа Давыдова, Ивана Гагарина, Георга Ольденбургского, карандашные портреты. В Академии, видимо, были удовлетворены его работами и предложили баллотироваться на звание академика, минуя предыдущее звание «назначенного» в академики. Академиком Кипренский стал в сентябре 1812 года.

Именно в этот период искусство Кипренского достигло зрелости. Он пользовался признанием и был принят в самых различных кругах. В 1814 году по заказу императрицы Марии Федоровны он написал портреты ее сыновей, великих князей Николая и Михаила Павловичей. В журнале *Сын отечества* появилась статья Батюшкова *Прогулка в Академию художеств*, где о Кипренском говорилось как о «любимом живописце нашей публики».

Но тогда же проявились и первые признаки перехода в другой «творческий возраст». Со всей определенностью – в портретах четы Хвостовых, особенно в *Портрете Дарьи Николаевны Хвостовой* (1814), который принадлежит к числу живописных шедевров мастера. Непривычна для прежних портретов прямая обращенность к зрителю, словно приглашение к откровенной беседе. В самой живописи Кипренского здесь явился другой характер приметливости взгляда, «вкус к фактическому»: блеск бронзы на спинке кресла, передающий его материальную весомость; меховая опушка платья около лица и окутывающая руку «уютными» складками шаль, утяжеляющая композицию внизу, отчего эта композиция приобретает характер замкнутой, интерьерной статики; буднично-домашнее лицо с красноватыми щеками и носом. В изображении все эти акценты предстают в режиме «чуть-чуть» и лишены неделикатности, возникающей в их словесном описании, и все же их достаточно, чтобы переменить «фокус зрения», меру пристальности внимания к подробностям, которые прежде были бы сочтены неуместным прозаизмом. Все они весьма последовательно клонятся к одному: стилем фактической констатации они как бы рассеивают свойственный молодости «поэтический туман», и вместе с ним



Портрет Василия Семеновича Хвостова. 1814
Государственная Третьяковская галерея, Москва





Портрет Василия Андреевича Жуковского. 1816
Государственная Третьяковская галерея, Москва

исчезает та «очарованная даль», в которую были открыты, куда были устремлены очи и души героев, да и самого Кипренского, прежде.

Портрет Сергея Семеновича Уварова (1816) – такое же программное произведение внутри группы вещей, созданных после возвращения из Твери, как портрет Давыдова в московский период. Однако Уваров – герой времени, когда отшумели военные грозы. Гусар и денди – два типичных, зафиксированных культурной памятью образа александровского времени.

Портрет Сергея Семеновича Уварова. 1816
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Если Давыдов показан покинувшим «раут тесный», то уединение Уварова похоже на одиночество в толпе: он стоит у колонны и наблюдает – хрестоматийная для романтического героя иконография. Поза небрежно-расслабленна, фиксируются лишь две «опорные точки»: локоть опирается на стол, подбородок – на белый галстук, обматывающий шею. Кстати, из истории моды известно, что в России сначала распространились цветные фраки. Черные в первое время прочно ассоциировались с трауром, и попытки модников ввести черный фрак не встречали понимания. Так что и в одежде здесь есть романтический вызов – траурный фрак, томный облик.

У Кипренского мы видим типичного «романтического юношу», хотя Уварову на портрете тридцать лет, а это по меркам того времени уже возраст степенности. Имя его известно в истории нашей культуры, и требуется усилие, чтобы отвлечься от его исторической репутации – страшный враг Пушкина, «реакционер» и охранитель, проводник николаевской идеологии и автор формулы «православие, самодержавие, народность». Но эта часть биографии у него впереди, а сейчас он в начале своей карьеры.

По заказу Уварова Кипренский в 1816 году написал портрет поэта Василия Андреевича Жуковского. Жуковский и Уваров – друзья и однокашники по обучению в Московском университетском пансионе, оба члены «Арзамаса», заседания которого часто устраивались в доме Уварова. В «Общество безвестных арзамасских литераторов» входили Жуковский, Батюшков, Николай Карамзин, Павел Вяземский, Василий Пушкин и его юный племянник Александр Пушкин.

Выполняя заказ Уварова, Кипренский должен был создать в портрете Жуковского нечто вроде эмблемы романтической поэзии. Условный «оссиановский» пейзаж со «средневековым» замком и «ночным» колоритом призван соединить погруженного в меланхолическую мечтательность поэта и образы его поэзии.

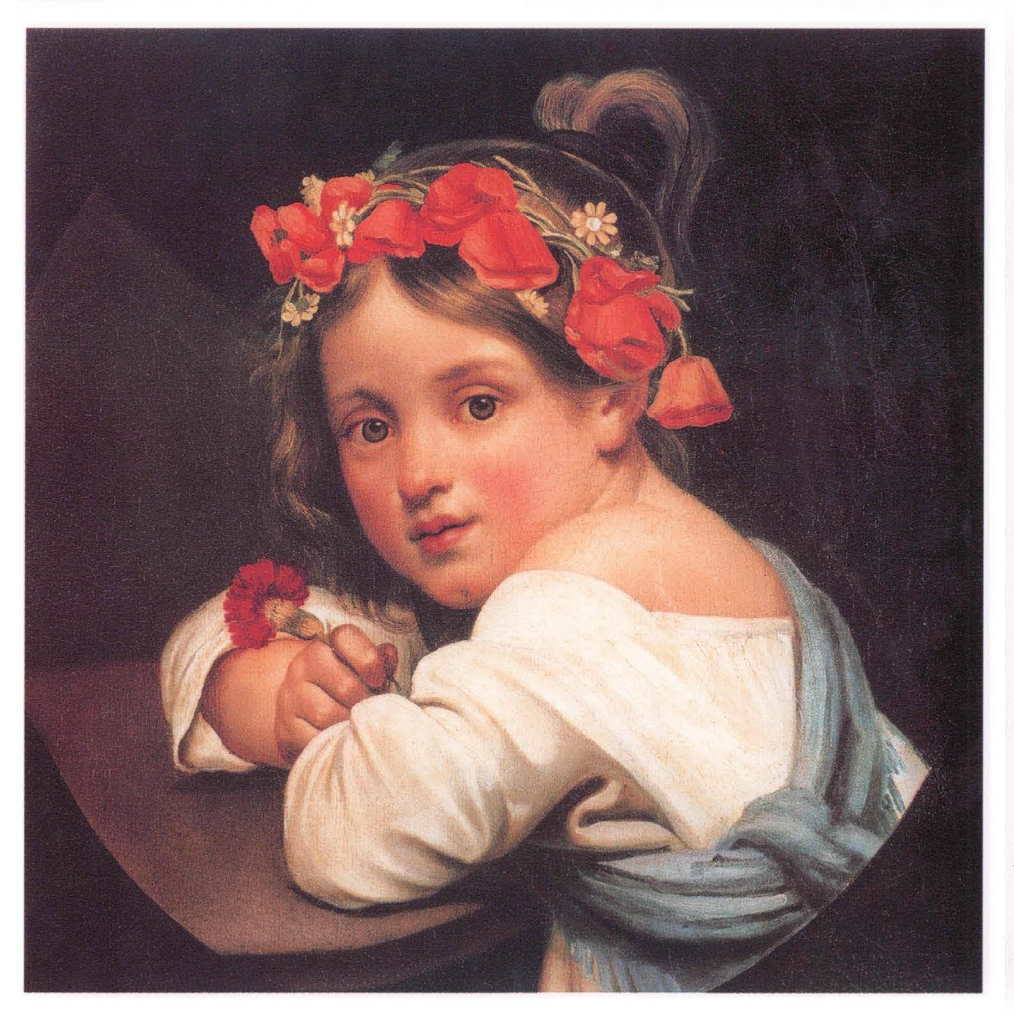
Портрет Константина Николаевича Батюшкова. 1815. Рисунок
Государственный Литературный музей, Москва



Италия. В кругу «старых мастеров»

В мае 1816 года Кипренский уехал за границу на средства, предоставленные императрицей Елизаветой Алексеевной. В Рим он прибыл в январе 1817 года. Снова, как в годы молодости, когда он бродил по залам Эрмитажа, Кипренский попал в грандиозный музей, сокровищницу европейского искусства; только теперь этим музеем оказались для него, как и для многих его собратьев по ремеслу, Рим и Италия в целом. Но он не оробел: «При виде творений Гениев рождается смелость, которая в одно мгновенье заменяет несколько лет опытности», – признавался он в одном из писем. В первый же год своего пребывания в Риме Кипренский написал картину *Молодой садовник* и отослал ее в Петербург как отчет перед императрицей. Художник находился на уровне заявленной задачи – соревнуясь со старыми итальянскими мастерами (в картине можно заметить влияние ранней живописи Караваджо), он демонстрирует формальное мастерство и понимание особенностей так называемого итальянского или итальянизирующего жанра, который во второй трети XIX века получил широкое распространение. Этот жанр эксплуатировал ходовые понятия об Италии и итальянской жизни, существенной особенностью которых было представление о «простых жителях Италии» как «детях природы», словно сошедших с картин старых мастеров. Смена художественной ориентации, произошедшая в Италии, отчетливо дает о себе знать, например, в *Портрете Софьи Степановны Щербатовой* (1819). Если в ранних графических портретах, таких, как портреты Кочубей или Муравьева, покоряет обаяние нравственного свойства, оставляющее далеко позади изощренность исполнительского мастерства, и мы говорим себе: «какой прекрасный человек!», то теперь подразумевается иной род восхищения: «какой прекрасный рисунок!». Идеалом становится само мастерство. Портрет очевидно срежиссирован, сложная поза имеет умышленно постановочный характер, темп нанесения штриха, в котором прежде материализовался процесс созидания изображения, здесь исчезает, скрывается в незаметных, неуловимых градациях нажима карандаша. В живописных портретах итальянские влияния сказались в *Автопортрете* (1820) и лучшем портрете этого времени – *Портрете князя Александра Михайловича Голицына* (около 1819). Путешествующий русский вельможа, пополнивший ряды охотников за художественными впечатлениями, Голицын прибыл в Рим из Неаполя, где заказал Сильвестру Щедрину

Девочка в маковом венке с гвоздикой в руке (Мариучча). 1819
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Молодой садовник. 1817
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург





неаполитанский вид, а в Риме встретился с Кипренским. Здесь легко узнаваема весьма банальная в жизни ситуация – путешественник на некой смотровой площадке с видом на Рим. Зритель в таком контексте – это кто-либо из бесчисленных зевак, приехавших созерцать знаменитые панорамы. Но ведь и сам изображенный в портрете персонаж – тоже один из них! Однако самоощущение его таково, и представлен он с этим дистанцирующимся от зрителя взглядом так, что внутри этой ординарной «туристической мизансцены» возникает тоже узнаваемая, но принадлежащая к тонким психологическим материям коллизия, представляющая собой другой поворот темы – «одиночество в толпе». Коллизия, которая имеется в виду, вполне знакома:

По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественной природы красотам,
И пред созданьями искусств
и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья,
Вот счастье! вот права..,

– написал Пушкин в одном из поздних стихотворений. Но таковые «восторги умиленья» – дело глубоко интимное, уединенное. Чрезвычайно ординарная ситуация представлена в психологическом измерении – как совершенно неординарная и уникальная, а персонаж из «туристических полчищ», слоняющихся по вечному городу, – как единственный и неповторимый в своей человеческой особливости. Сценарий этого портрета исполнен, сыгран так, что это исполнение оказывается в разительном противоречии с жизненным содержанием этого сценария. Как если бы нам показали актера, который в ходе всем известной, заученной популярной пьесы вдруг позабылся и задумался о чем-то своем, человеческом, не имеющем отношения к тексту роли. Иначе говоря, человек единственен, отделен, *одинок* перед лицом рисующихся под арочными сводами Вечного города вечных красот, которые принадлежат всем – и никому. Это, пожалуй, самое проникновенное в русском искусстве воплощение хрестоматийно романтической темы: одиночество человека – странника, затерянного в чуждом мире. Эта тема будет позднее резонировать в уффицианском *Автопортрете, в* портрете Авдулиной и далее вплоть до портрета Пушкина.

Портрет князя Александра Михайловича Голицына. Около 1819
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Портрет великого князя Михаила Павловича. 1819. Рисунок
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Портрет Софьи Степановны Щербатовой. 1819
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Париж

В марте 1822 года Кипренский приехал в Париж и создал здесь *Портрет Екатерины Сергеевны Авдулиной* – своего рода резюме затеянного в итальянский период диалога со старыми мастерами. Он перенасыщен музейными ассоциациями. В нем уже не раз отмечались переклички с луврской *Джокондой* Леонардо, другие итальянизмы, в частности, определенное сходство с *Портретом Элеоноры Гонзаго* Тициана из галереи Уффици, откуда позаимствован способ, каким введен в изображение «мотив окна». Но это также и автореминисценция – композиция зеркально повторяет портрет Ростопчиной 1809 года. Сравнение с ренессансными образцами позволяет акцентировать здесь и некий маньеристический, «готизирующий» оттенок. Ощутима «стрельчатость» композиционного треугольника. Округлость и плавность линий сочетается с прихотливостью: так, мягкая парабола окутывающей плечо шали по линии отгиба каким-то сейсмическим эхом откликается в трилистнике наверху; каждая линия как будто повторена в прихотливой вариации. Особенно заметна рифмовка в наклоне фигуры с наклоном веточки в стакане. Опущенный сложенный веер как будто показывает траекторию падения цветка из соцветия. Линия оконного проема прервана находящим на нее сквозистым силуэтом кружевного чепчика, а прямой угол окна скрыт мягким буфом рукава.

Мастерски владея изображением рук, Кипренский откровенно вступил в соревнование с классикой. Естественная грация покоя чуть расслабленных рук Моны Лизы здесь заменена более сложным ракурсом правой руки, держащей веер. Интересно заметить, что длинные рукава у Авдулиной закрывают запястья, видимые у Моны Лизы, а это ведь та точка гибкости, отсутствие которой придает абрису рук Авдулиной тревожащую взгляд странность. Современному глазу покажется странным и модный чепец. Такие рюши и оборки, идущие вдоль завязок, можно увидеть на многих женских портретах тех лет (у Кипренского, например, в портрете Щербатовой или в выполненной в Париже литографии, изображающей Ростопчину, которая обожала чепчики). Этот прозрачный тюль с белыми мушками, дрожащий около болезненно-нежного лица – еще одна рамка, еще одна невесомая граница, отделяющая человека от свинцово-сизых туч за окном. Все «устройство» этой композиции указывает на ее аллегорическое происхождение. Но это какая-то косвенная аллегория – художник умудрился сохранить портретный характер изображения, присовокупив к нему универсализирующую содержание тему memento mori путем сопоставления преходяще-хрупкого и мизерного (опадающий цветок в стакане) с беспредельно грандиозным (грозовое небо за окном).

Живописная манера, сплавляющая мазки кисти и сглаживающая фактуру, одновременно позволяет любоваться стильностью и элегантностью ампирного костюма. Из Кипренского вышел бы отличный кутюрье. Совершенно «простое», почти ничем не украшенное темное платье с большим вырезом, и две нитки невероятно крупного жемчуга на оголенной шее. Непременный аксессуар – турецкая шаль цвета старого золота и такого же цвета, но клетчатая лента: ею обычно повязывали голову, чтобы удерживать длинные локоны, которым надлежало кокетливо выбиваться из-под чепчика, но которые здесь почти не видны.

Авдулина была внучкой Саввы Яковлева, заводчика и миллионера екатерининского времени, нажившего огромное состояние. В 1808 году она вышла замуж за генерала А.Н. Авдулина.

Из Парижа Кипренский уезжал вместе с князем А.Я. Лобановым-Ростовским, богатым барином и коллекционером. Точнее – Лобанов-Ростовский, пригласивший с собой художника, сделал остановку в Мариенбаде, где несомненно по инициативе князя Кипренский нарисовал портрет Гете. Рисунок не сохранился, но он известен по литографии. Гете сделал отметку в своем дневнике обо всех сеансах позирования и темах беседы с русским художником: «о современном римском искусстве и художниках, особенно о немецких, а также о Париже и тамошних обстоятельствах». А в одном из писем отметил даже, что Кипренский «правильно мыслил и ловко работал» и ему «удалось всех удовлетворить». Затем путешественники через Дрезден и Берлин направились в Россию – и с августа 1823 года Кипренский в Петербурге.

Портрет Екатерины Сергеевны Авдулиной. 1822
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Петербург. 1823–1828

В биографическом отношении обозначенный период – это опять положение свободного художника: Кипренский не служит в Академии, «ничем не отличен от двора», то есть, как и вообще портретисты, существует заказами.

Портрет графа Дмитрия Николаевича Шереметева привлекал внимание большого количества посетителей академической выставки 1824 года, в частности и тем, что здесь видели одного из самых богатых людей России, к тому же еще и показанного на фоне комнат собственного дома так, как будто он встречает зрителей, как гостей. Действительно, традиционный тип парадного позирования в окружении принципиально условных драпировок, атрибутов богатства, знатности и привилегированности Кипренский соединил с изображением реального интерьера реально существующего дворца. Правда, надо признать, что в этом соединении герой портрета оказывается как-то странно похож на марионетку – вещь, предмет обстановки. Это потом, уже у Брюллова, эти марионетки «оживут» и будут с аристократической непринужденностью естественно существовать среди пышности, блеска и роскоши. И наряду с этим красота и гармония интерьеров архитектуры классицизма, дворцов и дворянских усадеб станут предметом и темой живописного интерьерного жанра в творчестве венециановской школы. Кипренский уловил новые веяния и тенденции. Но в этом первом портрете, открывающем период, именуемый «поздний Кипренский», мы можем видеть уже элементы рассудочности, мастерства на грани ремесленной ловкости.

Нечто подобное – в рисунках того же времени. Например, в графическом *Портрете графа Сергея Петровича Бутурлина* (1824). Уже знакомое нам виртуозное рисование: ни одного неточного или лишнего штриха, все изумительно красиво, элегантно и при этом просто. Каждая прядь волос заботливо уложена, мундир сидит как влитой. И какая выправка, манера держаться! Как тонко усвоена этим, в сущности, юнцом маска холодного высокомерия и недоступности!

Юная Анет Оленина (1828) думает, что она может не пустить себе в душу, она пишет о себе в дневнике словами поэта: «...в мятежном пламени страстей как страшно ты перегорела!», наивно применяя строки Баратынского к своим девическим чувствованиям. А в это время художник видит прелестную кокетку, и кажется, что он и за ней, и за самим собой наблюдает, как если бы он сам был или на его месте был бы старик-любезник, любующийся юной девушкой с оттенком нежности к ее вере во всесилие своей красоты.

Раннее искусство Кипренского имеет тонус молодости и солидарности с юными моделями. А теперь – охлажденная проницательность, распространяющаяся и на очарование юности. Это – обретение возраста, умудренного опытом и разочарованиями. Но возраста самого поколения, прощавшегося в конце 1820-х годов с волнениями и идеалами своей молодости и вступавшего в осень и зиму последекабристского, николаевского времени.

В *Портрете князя Никиты Петровича Трубецкого* (1826), как и в названных выше, мы не найдем того воодушевления, которым преиспол-

Портрет графа Сергея Петровича Бутурлина. 1824. Рисунок
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Портрет Анны Алексеевны Олениной. 1828. Рисунок
Государственная Третьяковская галерея, Москва





Портрет графа Дмитрия Николаевича Шереметева. 1824. Государственный Исторический музей, Москва

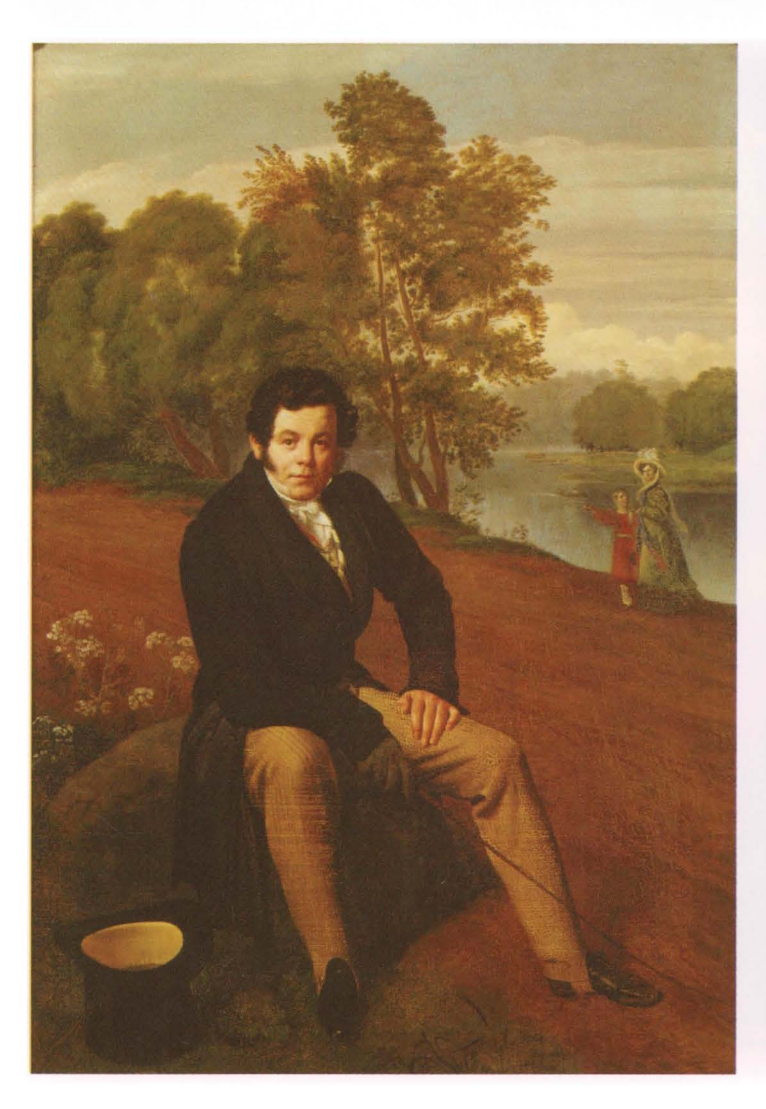
нены ранние портреты. Достаточно сравнить их, например, с портретом Евграфа Давыдова. Даже мастерская передача фактуры серебряного шитья на мундире и вообще предметности – все как бы «оледенело». Портрет писался в год следствия и суда над декабристами. Изображенный здесь князь Никита Петрович приходился младшим сводным братом Сергею Петровичу Трубецкому, несостоявшемуся «диктатору» восстания 14 декабря 1825 года. Один из исследователей по этому поводу замечает, что «в дни, когда тому грозила каторга, а может быть, и смерть, безмятежность этого юноши выглядит почти безнравственной». Наглухо застегнутый, закованный в латы, этот молодой человек принадлежит уже николаевской «фасадной империи». Внутри творчества Кипренского появление таких моделей и есть его ответ на вопрос, отразилось ли в его искусстве изменение общественного климата после восстания декабристов и воцарения Николая I. Именно Кипренский приучил нас, так сказать, слышать биение сердца, дыхание людей александровской эпохи, ощущать их открытость миру – и вдруг нам предлагают общаться с этакими «рыцарями беспечального образа».

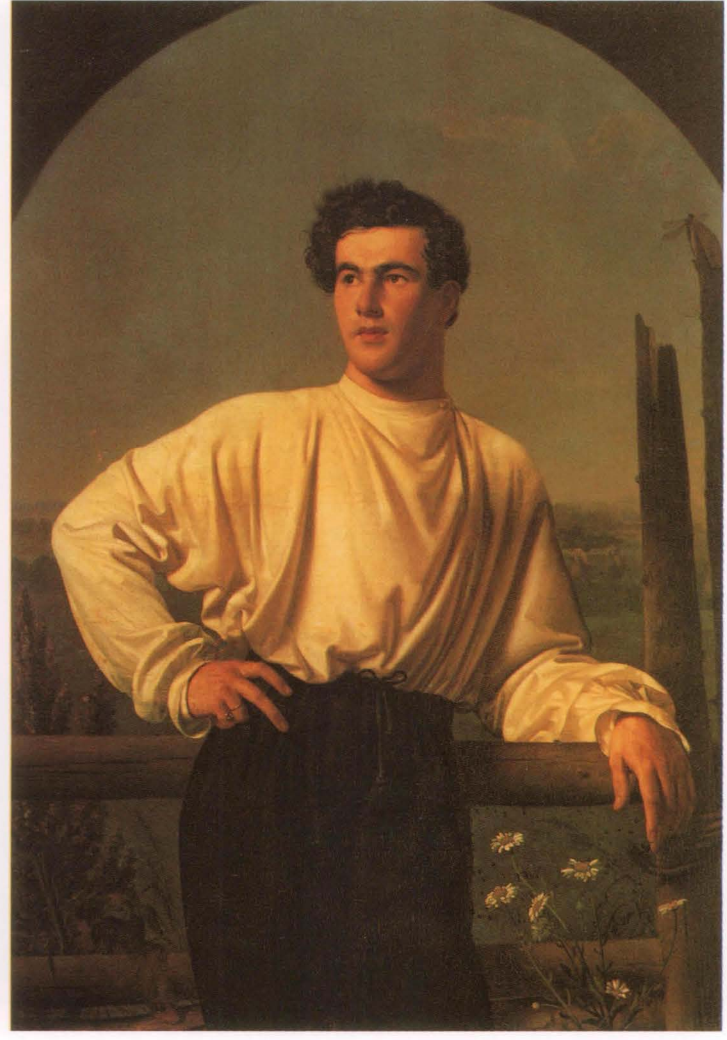
А рядом – Афанасий Шишмарев позирует на фоне деревенского пейзажа, довольно скупо обозначенного цветочками, забором из жердей и еле видимыми на фоне «селянами» за косьбой. Поза Шишмарева повторяет позу Давыдова. Этот повтор воспринимается как значимое самоцитирование. Портрет Шишмарева наряду с портретом Давыдова, «окликает» также и портрет Уварова, и Голицына, и Трубецкого, то есть все те, где сюжет изображения образует сама ситуация картинного позирования. Рядом с портретом Трубецкого Шишмарев – подчеркнуто, даже вызывающе, демонстративно штатский, сельский, домашне-идиллический.

Портрет Карла Ивановича Альбрехта. 1827
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Портрет Афанасия Федоровича Шишмарева. 1826
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Портрет князя Никиты Петровича Трубецкого. 1826
Государственная Третьяковская галерея, Москва







Портрет Пушкина

Вызванный из Михайловского, из ссылки в сентябре 1826 года, Пушкин явился перед Николаем I в Москве, был «прощен» и получил разрешение проживать в столицах. В первые месяцы 1827 года в Москве его портрет написал Василий Тропинин. В конце мая он приехал в Петербург, где не был семь лет, а первого сентября в Академии художеств открылась выставка, на которой можно было видеть портрет Пушкина работы Кипренского. Его заказал для себя Антон Дельвиг, ближайший лицейский друг Пушкина.

Тропинину замечательно удалось передать не столько «поэтический пыл», не то, как «мысли в голове волнуются в отваге», сколько предшествующее «лирическое забытье»:

И забываю мир – и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем.

Кипренский «изобразил Пушкина каким-то денди, а не поэтом», – заметил Тарас Шевченко в своей повести *Художник*. Хотя это суждение не совсем справедливо, здесь уловлен, так сказать, петербургский тон в облике и повадке Пушкина на портрете Кипренского – это не домашний, а светский облик поэта. Все построено, как обычно у Кипренского, на тончайших нюансах: по видимости простой композиционный прием – как бы «пустынное» пространство вокруг уподобленного скульптурному бюсту объема с замыкающим контуром – создает атмосферу одиночества вместе с ощущением воинственной собранности, сосредоточенности. Скульптурным ассоциациям способствует темный бронзово-оливковый колорит и мягкое золотистое мерцание фона, оттеняющее словно прочеканенный силуэт; не говоря уже о рифмовке со статуэткой музы (лира в ее руках – атрибут Эрато, музы лирической поэзии). Эти черты классицистической нормы соединены с таким внешне сугубо романтическим предметом, как ткань накидки – шотландская клетка вошла в моду в связи с увлечением романами Вальтера Скотта. Но она необходима здесь и для оживления цветовой монохромности, и для выявления, по контрасту, изгиба упругой, словно оковывающей силуэт линии. Кроме того, пестрая игра цвета требовалась, чтобы уравновесить светлеющую на черном кисть руки, восхитительно написанную, прямо отсылающую к пушкинской строке о «красе ногтей».

Тщательность письма как бы предостерегает нас от небрежности рассеянного внимания, призывая к чуткой пристальности, с которой мы, повторяя взгляд художника, должны всмотреться в черты Пушкина. Автору этих строк довелось, во время подготовки выставки Кипренского, изучать живописную фактуру портрета, разглядывая ее в микроскоп. Тонкослойная живопись с мастерски точными касаниями кисти особенно сильное впечатление производит тем, как выписаны глаза. Художник уловил неповторимый цвет глаз, светлых (современники говорили даже о голубых глазах Пушкина), но могущих быть и холодного, и золотистого теплого оттенка. Схвачен и эффект ярких белков, заставляющих не столько видеть, сколько ощущать смуглоту лица. Свидетельства о безусловном сходстве портрета вполне авторитетны. Отец поэта признавал, что «лучший портрет сына моего суть тот, который написан Кипренским».

Стоит отметить, что «веселый» Пушкин 1820-х годов, хотя и ссыльный, но увенчанный славой и популярностью, отличается от Пушкина 1830-х, подвергаемого злорадным упрекам в потере читательского интереса, уже вступившего в тот круг, где разыгралась трагедия его гибели. Этот поздний Пушкин, естественно, – за пределами даты, обозначенной на портрете Кипренского. Однако трудно отделаться от чувства, что здесь перед нами – весь Пушкин: образ этого портрета вполне адекватен тому представлению о зрелом и позднем Пушкине, каким оно возникает из воспоминаний современников, да и, собственно, из самого творчества поэта. Смесь сосредоточенной строгости с чуть заметным налетом тревожности не просто придает образу портрета психологическую глубину, но и допускает возможность странного временного сдвига при восприятии портрета, когда становится возможным отождествление запечатленного в потоке времени облика поэта с вневременным понятием «Пушкин». Уже одно то, что создание Кипренского оказалось способным выдержать натиск ревнивого любопытства потомков, есть удостоверенное временем свидетельство мудрого мастерства, одновременно с высокой человеческой отзывчивостью и полнотой художественной ответственности, каковой, судя по всему, сам себя облек Кипренский, создавая этот портрет.

Пушкину портрет очень нравился. Вослед написанию портрета поэт сочинил стихотворное послание *Кипренскому*. Хотя и потрясенный «ужасным известием» о смерти



Дельвига (январь 1831), он через Плетнева приобрел портрет у вдовы Дельвига на деньги из гонорара за *Бориса Годунова*. С тех пор портрет обитал в его доме, затем в семье, пока внук поэта не передал его в 1916 году в Третьяковскую галерею.

Портрет Александра Сергеевича Пушкина. 1827
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Автопортреты

В 1911 году была организована выставка «Кипренский в частных собраниях» и издан ее иллюстрированный каталог. Тогдашним исследователям представлялось, что творческое «Я» и его чрезвычайный и полномочный представитель в искусстве – автопортрет есть центр романтической вселенной. Легко верилось, что у Кипренского чуть ли не пятнадцать автопортретов. Атрибуции подавляющего большинства из них впоследствии не подтвердились. Сегодня мы располагаем двумя безусловными живописными автопортретами Кипренского. Место каждого из них в общей панораме его творчества знаменательно и символично.

Современники художника оставили нам свидетельство о его *Автопортрете*, который они видели на выставке в Эрмитаже 1823 года и на выставке в Академии художеств 1824 года среди произведений, выполненных Кипренским за границей. Написанный в Риме в 1820 году, этот автопортрет был отослан Кипренским из Петербурга во Флоренцию и в 1825 году был помещен в галерею автопортретов музея Уффици. Кипренский был первым из русских художников, чей автопортрет был включен в знаменитую коллекцию автопортретов европейских мастеров. В Третьяковской галерее экспонируется приобретенный еще Павлом Третьяковым *Автопортрет*, написанный в 1828, последнем году пребывания Кипренского в России. Он изобразил себя с кистью в руке, одетым в полосатый восточный халат, или архалук, как его называли в те годы.

Сличая эти изображения, любой человек скажет, что это одно и то же лицо, тем более, что взят одинаковый поворот анфас. Приятель Кипренского скульптор Самуил Гальберг рассказывал, что Орест Адамович «был среднего росту, довольно строен и пригож, но еще более он любил far si bello <прихорашиваться>: рядился, завивался, даже румянился, учился петь и играть на гитаре и пел прескверно».



Автопортрет. 1820
Галерея Уффици, Флоренция

Автопортреты Кипренского способны сообщить много больше. То, что они близки по композиции, что почти одинаково обыгрывается в них эффект белого воротника, оттеняющего цвет в лице, что в обоих живопись сплавленными мазками уподоблена зеркальной поверхности, – все это призывает обращать внимание на оттенки, нюансы, тонкости интерпретации однотипной изобразительной схемы. В уффицианском

автопортрете поражает ясность, с которой формулируется его идея, «сюжет». Художник завороженно глядится в зеркало, каким оказывается его искусство, ремесло, способное вызвать к жизни целый мир – мир, которым встретила его Италия в творениях ее прославленных мастеров. Он видит себя в их свете, он причастен этому цеху избранных. Если по жанру – это портрет, то по сюжету – это картина о том, как человек несет свой, дар, талант, свое призвание. Поэтому – овал, еще раз напоминающий о зеркале, почти монохромная гамма и изгнание развлекающего многоцветия; и эта застылость в лучах льющегося сверху света, вызывающая ассоциации об уподоблении полному сосуду. И, наконец, жест: указующий перст в сочетании с оттенком удивления в лице образует вечный возглас самоидентификации, самопознания – «это я?!»

Именно в Италии, в Риме, в плотно окутавшей его атмосфере искусства, куда Кипренский приехал не робким учеником, а опытным и признанным мастером, мог зародиться подобный замысел, и, верный своей стезе портретиста, он естественно нашел подходящим для его воплощения автопортрет. Портрет воплощает образцово-романтическое понимание художника как избранного носителя творческой энергии. С бытовой точки зрения его поза может быть названа манерной и выделанной, а взгляд слишком напряженным, чуть ли не исступленным. Встрепенувшееся чуткое внимание – лейтмотив всех ранних портретных образов Кипренского, тогда как ответное понимающе-внимательное наблюдение этого состояния образует сюжет его уффицианского *Автопортрета*.



Автопортрет. 1828
Государственная Третьяковская галерея, Москва

По прошествии восьми лет на пороге новой встречи со своей любимой Италией, конечно, не ведая, что навсегда покидает родину, Кипренский написал новый автопортрет. Он здесь дома, он неустанно трудится и, судя по количеству заказов, можно сказать, преуспевает. Он изобразил себя за работой; может быть, именно таким – щеголеватым, в своей модной артистически-рабочей одежде, он представал перед теми, кто позировал ему; он вглядывается в противостоящую ему «натуру»... Если и был справедлив упрек одного современника в его адрес, что он злоупотребляет красными красками в поздних портретах, то вряд ли этот упрек уместен здесь, когда мы обнаруживаем красноту век. Кипренский очень редко пользовался мелкими белильными бликами в передаче влажности глаз, используя этот прием в изображении глаз пожилых людей. Обычно же он предпочитал мягкую бархатистость взгляда. Здесь же мы замечаем красноватые и как бы слезящиеся глаза, усталые, с напряженным, чуть беспокойным вопрошающим взглядом. В складке губ остановилась какая-то заученно любезная полуулыбка, кажущаяся жалкой. Это уже не то упоенное самосозерцание, какое мы видим на уффицианском портрете, а исповедь утомленного, втайне от самого себя опасающегося притупления зоркости труженика. Подобные черты беспокойства и тревоги не проступали с такой психологической определенностью в прежних его портретах.

Последняя глава

Итак, летом 1828 года Кипренский снова уехал, а точнее, вернулся в Италию. Он жил в Неаполе, Риме, посетил Флоренцию. Время от времени показывал на выставках новые картины, присовокупляя к ним свои старые работы. Он встречался с путешествующими русскими, которые отмечали эти встречи в своих дневниках и письмах. Это Сергей Соболевский, Александр Тургенев, Василий Жуковский, Петр Вяземский.

Последний восьмилетний отрезок биографии Кипренского можно в целом представить как постепенное творческое угасание. Художник продолжал работать, создавать произведения, в которых он по-своему отзывался на новые веяния, неведомые искусству 1800–1810-х годов, поры его молодости и расцвета. Он сочинил, в соответствии с уже проявившимися штампами романтизма, *Ворожею при свече* (1830) и *Сивиллу Тибуртинскую* (1830), с мотивами гадания, пророчества. Изображение света огня – свечи, лампады, луны – это как раз то,

Портрет графини Марии Александровны Потоцкой, сестры ее графини Софьи Александровны Шуваловой с мандолиной в руках и эфиопянки. 1834–1836
Киевский музей русского искусства





Неаполитанская девочка с плодами. 1831
Государственный художественный музей Молдовы, Кишинев

чего избегал классицизм, но предпочитали романтики. В 1830-е годы это стало частым мотивом, особенно после брюлловского *Последнего дня Помпеи* с его вулканным огнем, молниями и т. п.

Кипренский обратился к групповому портрету, то смешивая его с жанровой сценой в *Читателях газет в Неаполе* (1831), где «физическое» слушание отдает самопародией на столь тонко разработанный в его ранних портретах мотив чуткого, внутреннего, душевного прислушивания, одухотворяющего лица его портретов. В *Портрете графини Марии Александровны Потоцкой, ее сестры графини Софьи Александровны Шуваловой с мандолиной в руках и эфиопянки* он прямо пытался конкурировать с парадными групповыми портретами Брюллова начала 1830-х годов.

Во второй половине 1820-х годов на художественное поприще выходило новое поколение: Карл Брюллов, Федор Бруни, Александр Иванов. Они уже при жизни Кипренского приступили к созданию исторической картины, к разрешению ставшей, так сказать, велением времени задачи, от которой в свое время «уклонился» Кипренский и которая учитывала бы завоевания романтизма. В том числе и художественные открытия самого Кипренского. Наследником Кипренского в этом смысле оказался Александр Иванов. Мир, где человек ощущает себя «на волнах исторического потока», где испытывается его способность слышать ход времени, – это мир портретов Кипренского; но не узнаем ли мы нечто глубоко и существенно родственное этому в человеческом мире главной картины Иванова, где человеческое сообщество показано буквально «на перепутье», застигнутым «боем исторических часов».

Летом 1836 года в русской колонии пронесся слух, что Кипренский собирается уезжать, и Иванов трогательно хлопотал о прощальном обеде. Он знал о бедственном материальном положении Кипренского и возмущался тем, что русская публика до сих пор предпочитает иностранных портретистов. Обед не состоялся. «Знаменитый Кипренский скончался. Стыд и срам, что забросили этого художника. Он первый вынес имя русское в известность в Европе, а русские его во всю жизнь считали за сумасшедшего, старались искать в его поступках только одну безнравственность, прибавляя к ней, кому что хотелось. Кипренский не был никогда ничем отличен (здесь Иванов имеет в виду официальные отличия типа награждения орденом и т. п. – *О.А.*), ничем никогда не жалован от двора, и все это потому только, что он был слишком благороден и горд, чтобы искать этого». Конечно, в тоне этих слов есть нечто от надгробной речи (о мертвых – только хорошее), но все предыдущие высказывания Иванова свидетельствуют, что он так именно и думал. Выходит, Иванов видел благородство и гордость, сопрягая достоинства личности с достоинствами искусства, и его вовсе не смущали те



Ворожея со свечой. 1830
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

признаки упадка, которые теперь фиксируем мы. Наверное, на фоне того, что было вокруг, он оставался для Иванова безусловным авторитетом и своего рода примером. Иванов вообще был весьма благожелателен к своим коллегам, но из старших как художника и личность он уважал, по-видимому, только Кипренского.

Портрет Петра Андреевича Вяземского (1835) – последний рисунок, «последний привет», последний знак от той уже минувшей эпохи, когда искусство Кипренского вдохновляемо и поощряемо было, без преувеличения можно сказать, интеллектуальным цветом нации. Нарисованный графитным карандашом, он не имеет той выразительности воздушно-атмосферного штриха, которая свойственна черному итальянскому карандашу. Если в нем и можно заметить сухость и протокольность линии, механичность рисования, то восприятие настроения, состояния модели сохраняет прежнюю отзывчивость. Только в обоих – в художнике и его давнем знакомом – уже угас молодой энтузиазм, это старые люди, переживающие жизненные драмы, которые неизвестны молодости. Дочь Вяземского была больна злой чахоткой. В письме Пушкина: «Бедная Полина очень слаба и бледна. Отца жалко смотреть. Так он убит. Они все едут за границу. Дай Бог, чтоб климат ей помог». Полина Вяземская умерла в Риме 11 марта 1835, на рисунке художник поставил дату – 17 марта и написал: «в знак памяти». Да, в этом рисунке нет игры, маэстрии, можно сказать, что он протоколен. Но какая точность, и сколько деликатности в том, как художник прячет взгляд, глаза – за стеклами очков. Ушедший в себя, замороженный, скованный горем – не таким ли стоял Вяземский и у гроба Пушкина? Есть что-то символическое в этом последнем произведении Кипренского-рисовальщика, летописца своего поколения.

Читатели газет в Неаполе. 1831
Государственная Третьяковская галерея, Москва







Портрет доктора Мазарони. 1829
Государственная Третьяковская галерея, Москва
Портрет скульптора Бертеля Торвальдсена. 1833
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Кипренский гениален, пока он в России, где и пока его окружала умственная, интеллектуальная, да и проще, человеческая среда, имевшая и умевшая с неподражаемой грацией и достоинством нести и соблюдать «осанку благородства». Но, кроме всего прочего, тогда он был молод. «Святая молодость, где жило упованье», как назвал это состояние Жуковский в стихотворении того самого года, когда Кипренский написал его портрет. Шуман как-то сказал о Шуберте: «Он всегда был и будет избранником молодости». Но то же можно сказать и о самом Шумане, и о всех вообще романтиках. Романтизм не обязательно «искусство молодых», но в идее, в историко-художественном «замысле» – это искусство молодости. Наблюдательный современник отмечал, что, уехав в Италию, Кипренский якобы был погублен «гордыней мастерства», соревновательности в погоне за химерической славой «живого классика», заведомо творящего произведения, достойные на музейной стене выдерживать соседство с шедеврами великих. И все же такой приговор – всего лишь мыслительная аберрация, следствие влюбленности в юного Кипренского. Ибо не столько *плох* итальянский Кипренский, сколько изумительно *хорош* молодой Кипренский.



Портрет князя Петра Андреевича Вяземского. 1835. Рисунок
Музей А.С. Пушкина, Санкт-Петербург

Можно ли вменять художнику в обязанность быть вечно гениальным юношей? Задумаемся: каков был у него реальный выбор, за пределами того первого пятнадцатилетия нового века, которое, без преувеличения сказать, было в русском изобразительном искусстве «эпохой Кипренского»? Как названный выбор был реализован в искусстве? Если так поставить вопрос, окажется, что Кипренский перебрал все направления, создав в каждом из них совершенные, стильные

вещи, порой шедевры. В простом перечислении это: вариант парадного портрета в интерьере (портрет Шереметева, 1824); варианты итальянского жанра (*Молодой садовник*, 1817; *Неаполитанская девочка с плодами,* 1831); варианты этнографической экзотики и «бытового романизма» или «бидермейера» – портрет А.Ф. Шишмарева,1827; *Неаполитанские мальчики-рыбаки*, 1829; *Мальчик лаццарони*, 1831, а также поздние графические портреты: *Портрет неизвестной (с крестиком)*, *Портрет неизвестной (с косынкой на шее)* (оба – 1829); варианты группового портрета (*Читатели газет в Неаполе*, 1831; *Портрет М.А. Потоцкой, сестры ее С.А. Шуваловой и эфиопянки*, середина 1830-х годов), образец «снятия» классико-романтического конфликта или вариант того «симбиоза антизма с романтизмом», который был постулирован как насущная художественная задача в начале 1830-х годов (*Портрет А.С. Пушкина*). Но всякий раз это одно-два произведения. Тогда как его собственная миссия изначально была открывать воистину новое, да к тому же еще индивидуально-неповторимое, как бы не приспособленное для подражания и эпигонства.

В изложении последних страниц творческой биографии Кипренского, пожалуй, всякий пишущий об этом художнике испытывал сознание некоего противоречия: мы применяем к его позднему творчеству высочайшие критерии, заданные той высотой, на которой обретается его искусство лучшей поры. Строго говоря, так и должно быть: в искусстве любого художника формируется свой эталон, определяемый взлетами его мастерства. Пристальность, с какой мы вглядываемся в произведения Кипренского, воспитана самим же его искусством, способным одарить той же проникновенной отзывчивостью неторопливо-внимательного зрителя.

Портрет графини Софьи Александровны Голенищевой-Кутузовой. 1829. Рисунок
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Портрет неизвестной (с косынкой на шее). 1829. Рисунок
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург





Хроника жизни Ореста Кипренского

1782	13 марта – родился на мызе Нежинской близ Копорья Ораниенбаумского уезда Санкт-Петербургской губернии.
1788	Поступил в Воспитательное училище Петербургской Академии художеств.
1797	Переведен в Академию в класс исторической живописи.
1803	Окончил Академию художеств. Оставлен при Академии для усовершенствования.
1804	На выставке в Академии показаны эскизы, рисунки и портреты Кипренского, в том числе *Портрет Адама Швальбе.*
1805	Награжден большой золотой медалью Академии за картину *Дмитрий Донской на Куликовом поле.*
1809	Пребывание в Москве, где были созданы портреты Е.В. Давыдова, Ф.В. Ростопчина и Е.П. Ростопчиной.
1811	Работа при дворе великой княгини Екатерины Павловны и принца Ольденбургского в Твери; карандашные портреты и пейзажные рисунки.
1812	Март — возвращение в Петербург; сентябрь — получил звание академика.
1813	Лето — в Царском Селе написаны портреты императрицы Елизаветы Алексеевны, которая приняла решение послать Кипренского за границу, Н. Муравьева и, возможно, А. Бакунина и Н. Кочубей. В течение года работал над графическими портретами по заказам Олениных, Ланских и др.
1814	На выставке в Академии художеств экспонируется ряд портретов, в том числе написанные по заказу императрицы Марии Федоровны портреты ее сыновей, великих князей Николая и Михаила Павловичей. В журнале *Сын отечества* опубликована статья К.Н. Батюшкова *Прогулка в Академию художеств,* где отмечены произведения Кипренского, «любимого живописца нашей публики». Написаны портреты В.С. Хвостова и Д.Н. Хвостовой.
1815	Карандашные портреты К.Н. Батюшкова и Н. Муравьева. Посещает дачу А.Н. Оленина Приютино под Петербургом.
1816	Портреты С.С. Уварова и В.А. Жуковского. Май — отъезд за границу на средства императрицы Елизаветы Алексеевны. Три месяца Кипренский провел в Женеве в доме Дювалей, в октябре прибыл в Рим.
1821	Закончил работу над картиной *Анакреонова гробница.*
1822	Март — участие в Салоне в залах Лувра в Париже.
1823	Август — приезд в Петербург.
1827	Сентябрь — на выставке в Академии художеств показаны 17 произведений Кипренского, среди которых портрет А.С.Пушкина.
1828	Лето — отъезд в Италию.
1829–1832	Живет и работает в Неаполе.
1832	Отъезд в Рим.
1836	Июль — женитьба на Анне-Марии Фалькаччи. 13 (24) октября — умер в Риме, похоронен в церкви Сант Андреа делле Фратте в Риме.

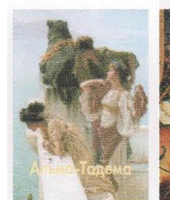
Содержание

Указатель произведений О.А. Кипренского

Орест Кипренский

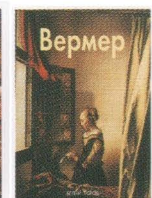
БЕЛЫЙ ГОРОД

МОСКВА, 2000

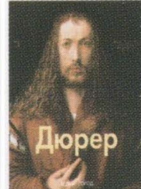














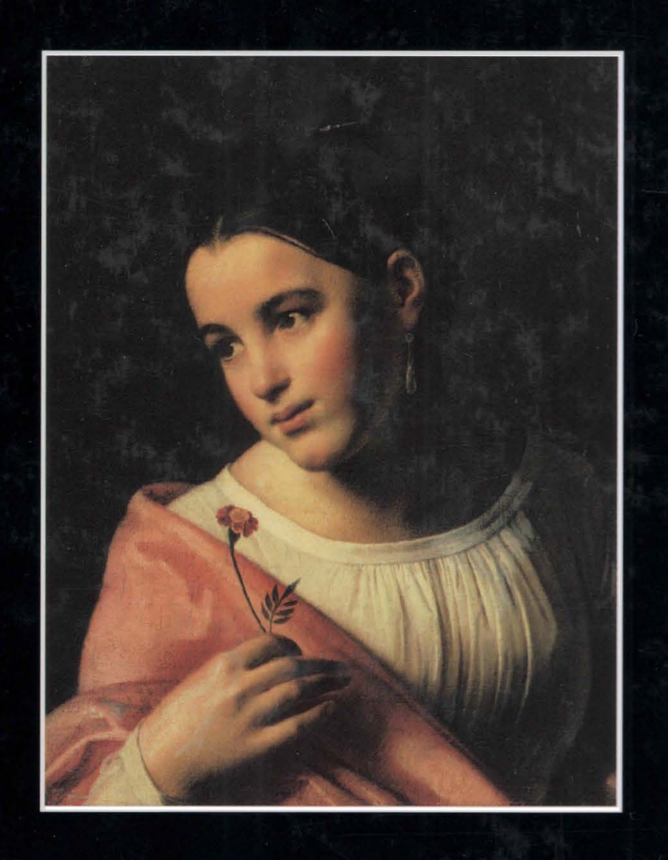


Электронный вариант книги:

Скан, обработка, формат:







Мастера живописи

- Крамской
- Васнецов В.
- Левитан
- Врубель
- Нестеров
- Айвазовский
- Куинджи
- Саврасов
- Репин
- Суриков
- Богаевский
- Шишкин
- Верещагин В.
- Брюллов
- Поленов
- Федотов
- Серов
- Васильев Ф.
- Кипренский

Венецианов
Васнецов А.
Юон
Ге
Левицкий
Семирадский
Крымов
Грабарь
Борисов-Мусатов
Серебрякова
Коровин
Боровиковский
Щедрин Сильвестр
Тропинин
Жуковский С.
Петров-Водкин
Рокотов
Кустодиев
Сомов

- Ренуар
- Рафаэль
- Рембрандт
- Леонардо да Винчи
- Босх
- Моне
- Шагал
- Ван Гог
- Боттичелли
- Климт
- Веласкес
- Пикассо
- Микеланджело
- Гоген
- Тициан
- Мане
- Сезанн
- Тулуз-Лотрек
- Бернини


ISBN 5-7793-0231-6
9 785779 302319 >

Кипренский

БЕЛЫЙ ГОРОД